URS GRAF.

EIN BEITRAG
ZUR GESCHICHTE DER GOLDSCHMIEDEKUNST
IM 16. JAHRHUNDERT.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER PHILOSOPHISCHEN DOKTORWÜRDE

VORGELEGT DER

HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

UNIVERSITÄT BASEL

VON

EMIL MAJOR

AUS STRASSBURG I. E.

ACAD. LIBRAT. BIBL.

STRASSBURG

UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI VON J. H. ED. HEITZ

(HEITZ & MÜNDEL)

1907.

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Prof. Dr. K. Cornelius und Prof. Dr. P. Ganz.

Basel, den 8. März 1906.

Prof. Dr. F. Münzer, Dekan.

Vorliegende Dissertation erscheint gleichzeitig in erweiterter Form und mit Tafeln versehen im Verlag von J. H. Ed. Heitz (Heitz und Mündel) in Straßburg i. Els., als Heft 77 der „*Studien zur deutschen Kunstgeschichte*“.

HERRN

PROFESSOR DR. PAUL GANZ

GEWIDMET.

3

EINLEITUNG.

4

eneas Silvius, der spätere Papst Pius II., hat in seiner ersten Beschreibung Basels von 1433[1] der Basler Goldschmiedekunst ein glänzendes Zeugnis ausgestellt. Er schreibt bei Besprechung der Kirchen: «Argenti vero et auri non parva copia», er sagt von den Bürgern: «Honorant mensas multo argento» und berichtet von den Sitten der Vornehmen: «choreas frequenter exercent invitantque formosissimas civitatis, quae vestibus quoad possunt lapillis argento auroque veniunt ornatae». — Er hat nicht übertrieben, der kunstgewohnte Italiener. Es war da zu Basel, jenes Gleißen des Goldes und Silbers, es strahlte in Kirchen und Kapellen, es lachte dem wohlhabenden Bürger aus Truhen und Kästen entgegen, man sah es an Männern und Frauen auf der Straße, ja selbst bei den Aermeren blinkte es wenigstens auf einem Amulett, einem Schaupfennig oder einem Rosenkranze.

So schwach auch der Abglanz ist, der von alledem geblieben, so kündet doch manches Werk noch stolz die Kunst, die in den Kirchenschätzen wohnte. Aber armselig sind die Reste der profanen Goldschmiedekunst des 15. Jahrhunderts, verglichen mit der großen Fülle der kostbarsten Tafelgeräte, Schmuckstücke und Kleinode, wie sie uns in den Basler Inventaren

jener Zeit entgegentritt, eine stumme Anklage gegen eine spätere, pietätlose Zeit.

Ja, groß und kraftvoll und weitberühmt war sie in jenen Tagen, Basels Goldschmiedekunst. Sie hatte aber auch einen starken Aufschwung erlebt gegen früher. Waren es im 14. Jahrhundert noch 30 Goldschmiede gewesen, so arbeiteten im fünfzehnten nicht weniger als 70 Meister für die Bedürfnisse von Bürgerschaft und Klerus. Und es war noch nicht die höchste Blüte.

Das Jahr 1501 kam heran und mit ihm Basels Eintritt in die Eidgenossenschaft. Dieser politische Akt blieb in der Folge auch für die Goldschmiedekunst nicht ohne Bedeutung. Man lebte nun zu Basel in einem Gefühle erhöhter Sicherheit und konnte ruhigen Mutes in die Zukunft schauen, da an tatkräftigen Bundesgenossen kein Mangel war. Die Kaufleute, welche mit ihren Waren auf die Messe einer fremden Stadt zogen und in deren Begleitung auch Goldschmiede die kunstvollen Erzeugnisse ihrer Werkstatt mit sich führten,[2] brauchten wenig mehr zu besorgen, daß irgend ein beutelustiger Ritter ihnen unterwegs ihre Schätze abjagen würde, denn vor den Eidgenossen hatte ein jeder gehörigen Respekt, wenn er auch nach außen hin groß tat und weidlich über sie schimpfte. Aus demselben Grunde ging nunmehr auch die Versendung von Goldschmiedesachen sicherer von statten; zudem war das Absatzgebiet jetzt um ein Bedeutendes vergrößert worden. Bald sieht man die Basler Goldschmiede allenthalben hin ihre auf Bestellung gefertigten Kunstwerke versenden. Simon Nachbur macht 1506 eine Monstranz für Großwangen,[3] Jörg Schweiger 1510 einen Kelch für die Kirche zu «Turniduneisch» bei Pruntrut,[4] Kaspar Angelrot 1516 eine Monstranz für Sachseln[5] und Balthasar Angelrot um 1520 ein silbernes Kreuz für die Leutkirche in Mömpelgard.[6] Aber das sind nur vereinzelte Beispiele, von denen wir zufällig Kunde haben. Was mögen sie sein im Vergleich zu dem, was am Anfange des 16. Jahrhunderts *wirklich* zur Ausfuhr gelangte!

Noch in anderer Hinsicht ist Basels Anschluß an den Schweizerbund wichtig. Von jetzt ab nahmen auch Basler Truppen teil an den Kriegen, welche die Schweizer in Italien

um fremden Sold führten. Da wurde auch manchem Goldschmied der Künstlerblick geweitet, er schaute da in eine fremde, ihm bis dahin unerschlossene Welt, er sah Neues, bisher Unbekanntes oder Unverstandenes und kehrte voll von neuen Ideen, voll von neuen Eindrücken wieder nach Hause — er war der Renaissance auf Schritt und Tritt begegnet. Was er aber in sich aufgenommen, das strebte er daheim zu verwerten, und so trugen diese Lohnkriege auch das Ihrige dazu bei, den Kampfeseifer im Streite zwischen der Gotik und der Renaissance anzufachen.

Es war ein langer, zäher Streit, bis um 1530 die stolze Schöne dem ausgelassenen Weltkinde das Feld räumen mußte. Noch heute lassen sich die Perioden dieses Kampfes an den in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel verwahrten Goldschmiedrissen,[7] die zum großen Teile Basler Arbeiten sind, verfolgen. An ihnen haben wir auch einen unschätzbaren Beleg für die hohe Blüte, welche die Basler Goldschmiedekunst von 1500 bis 1530 erlebte.

Nicht umsonst mehren sich in dieser Zeit die Gold- und Silbergeräte in den Basler Inventaren, nicht umsonst ließ der Rat silbervergoldete Becher herstellen, um sie in freigebiger Weise später zu verschenken, nicht umsonst entwarf ein Holbein Zeichnungen für die Basler Goldschmiede. Man war zu Basel stolz auf diese einheimische Kunst, man suchte sie zu pflegen und zu fördern, wo es ging. Es waren aber auch während der drei ersten Dezennien jenes Jahrhunderts 80 kunstgeübte Meisterhände tätig und im Jahre 1515 klopfte und hämmerte es in 20 Werkstätten zugleich. Und um die Meister sammelte sich der Haufe der Gesellen, die von überall her sich in Basel zusammenfanden. Da kamen sie aus Zürich, Glarus und Wallis, aus Lindau und Kirchheim unter Teck, aus Sachsen und Schlesien, ja aus Ungarn und Venedig.[8]

Es war ein starker Stamm, der Stamm der Goldschmiede in jenen Jahren. Nicht durch die Zunftinteressen allein oder durch die gemeinsame Kunst wurden sie zu einem Ganzen verbunden, nein, den engsten Zusammenschluß brachte die Blutsverwandtschaft und die Verschwägerung zu stande. Die Angelrot, die Schweiger, die Oeder, die Spül, sie bildeten nur e i n e

große Familie, der auch Jakob Huber zu Thann im Elsaß und ein Goldschmied zu Baden in der Schweiz angehörte; die Knopf und die Nachbur waren Vettern, die von Werd und die Scharpf, die auch Jörg Schynnagel, den Goldschmied zu Gebweiler im Elsaß zu den Ihrigen zählten, in einer Familie vereinigt.

Und doch war die Schar dieser Goldschmiede bunt genug zusammengewürfelt. Zwanzig von ihnen, also die Hälfte, stammten von auswärts, die meisten aus Schwaben, andere aus dem Elsaß und der Pfalz, einer auch aus Ungarn. Von den übrigen zwanzig wird nicht berichtet, welches ihre Heimat gewesen, doch scheint da und dort noch ein Name nach Deutschland zu weisen. In der Mehrzahl müssen es aber Basler gewesen sein, welche den eigentlichen Grundstock bildeten; ob auch andere Schweizer, lasse ich dahingestellt.

Von einem allein wissen wir, daß er aus der weiteren Schweiz kam; es ist kein geringerer als Urs Graf von Solothurn. Ein ungewöhnlicher Mensch, dieser Urs Graf, eine rohe Kraftnatur, beseelt von unbändigem Freiheitstriebe! Ein Mann, der ebenso leicht zum Grabstichel, zur Feder oder zum Pinsel, wie zum Zweihänder des Reisläufers oder zum gewöhnlichen Degen griff, dem es auch nicht darauf ankam, einmal den Goldschmiedehammer mit dem Stift des Dichters zu vertauschen; ein Mann, der an einem fort vom Rate bestraft wurde, teils wegen Verspottungen oder wegen gemeiner Beschimpfungen und Verhöhnungen, teils wegen loser nächtlicher Streiche, welche bis über die Grenzen der Schweiz hinaus bekannt wurden, oder wegen nächtlicher Raufhändel und böser Schlägereien, und der bei alledem noch in bissiger Selbstironie von sich sagen konnte: «Vrsüs Graff, Daz tültig schaff»; [9] ein Mann endlich, den seine im Kriegsleben angenommenen Unsitten zuletzt zur Mißachtung der Obrigkeit, zur Mißhandlung der eigenen Gattin, zum Ehebruch und offenen Umgang mit Dirnen führten. Trotz allem aber bei seinen Landsleuten hochbeliebt, trotz allem der genialste Goldschmied, den Basel sah, trotz allem ein Künstler von Gottes Gnaden, dem die Basler und Straßburger Drucker nicht genug Bestellungen zuwenden konnten, den selbst der gestrenge Rat hochschätzte und wohl zu brauchen wußte!

10

GOLDSCHMIEDEARBEITEN.

11

Die Goldschmiedetätigkeit Urs Grafs war bis jetzt lediglich durch seine bei His aufgezählten Niellen und Silberplatten, sowie durch die von G. Schneeli[218] ihm neu zugewiesenen Niellen belegt. Ich bin nun heute auf Grund meiner Forschungen in der Lage, den bisherigen Bestand durch einige neue Stücke nicht unwesentlich ergänzen zu können, während es mir andererseits durch Auffinden seiner Glühwachsrezepte ermöglicht wurde, auch über die technische Arbeit in seiner Werkstatt, an die wir stetsfort durch seine Boraxbüchse[219] gemahnt werden, etwas Näheres zu erfahren. Ich bringe am besten meine über diese Glühwachsrezepte im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1904/05, Nr. IV veröffentlichte Notiz im Wortlaut wieder:

Einen interessanten Einblick in Urs Grafs Tätigkeit als Goldschmied gewähren sieben von ihm selbst aufgezeichnete Glühwachsrezepte.[220] Diese stehen auf der hinteren Seite eines in der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel befindlichen Blattes,[221] dessen Vorderseite die mit dem Monogramm des Künstlers signierte Zeichnung einer Hl. Anna Selbdritt (Kopie nach einer in der gleichen Sammlung vorhandenen Handzeichnung) trägt.[222] Die Schrift ist schön und sauber und recht gut zu lesen. Querstriche trennen die einzelnen Rezepte voneinander. Diese lauten:

«Item aber i glů wax nim · iiii · lot wax · ii · lott berg grůn[223] ij lott rotelstein[224] i lott alun ȷ lott winstein vnd nit krazen

Item ein gůt glů wax nim 4 lott wax 2 lott rotelstein i lott berg grůn ȷ lot spon grůn[225] i qüitlȳ fitriol

Item nim iiii lott wax i lott spon grůn i qüitlȳ winstein ein qüintlȳ Salmiax

Item nim ii lott wax i lod rottelstein i 960 alun

Item nim xxiiii lott wax ii lott spon grůn ii lott winstein ii lott Salmiax

Item nim xxiiii lott wax xii lott rotelstein iii lott alun

Daz best

Item nim xxiiii lott wax xii lott amatitis[226] vi lot kupfer schlágen[227]

viii Der lei glu wax.»

Darunter steht als Monogramm das verschlungene V und G und rechts davon die Boraxbüchse. Es kann also kein Zweifel obwalten, daß wir es mit einer authentischen Niederschrift von Urs Graf zu tun haben. Ursprünglich waren es, wie die letzten Worte melden, acht Rezepte. Das erste ist verloren gegangen, weil das Blatt oben einmal beschnitten worden ist, so daß wir heute nur noch die untersten Enden einiger Buchstaben sehen. Die gleiche Wahrnehmung machen wir am unteren Rande des Blattes; auch hier schnitt Scheere oder Messer mitten durch das Monogramm der Vorderseite.

Das Blatt war früher mehrfach zusammengefaltet und ist stark beschmutzt und abgegriffen, woraus hervorgeht, daß Urs Graf die Rezepte in seiner Werkstatt häufig benutzte. —

Die Mehrzahl der in Niellen und Handzeichnungen auf uns gekommenen Goldschmiedearbeiten Urs Grafs sind Schmuckstücke und Zierate.

Unter diesen nehmen die Dolch- und Schwertscheiden eine hervorragende Stelle ein. Ehe ich auf die einzelnen Stücke näher eingehe, muß ich noch über die Scheiden und ihren Schmuck im allgemeinen folgendes vorausschicken. In der damaligen schmuckliebenden Zeit pflegte man sich gerne den Griff und besonders die Scheide seines Dolches mit Silber beschlagen zu lassen. Für uns kommt hier nur die Scheide in

Betracht. Neben den einfacheren Stücken, wo der Beschlag sich auf einzelne Stellen beschränkte und nur als Mundbeschlag[228] oder Ortband,[229] bisweilen auch als Mittelband[230] auftrat, gab es die Dolchscheide des reichen Bürgers, welche dieser häufig ganz aus Silber herstellen ließ. Aber nicht nur die Scheide des Dolches, sondern auch die des Schwertes wurde mit silbernen Beschlägen verziert, ja, die Prunksucht ging so weit, daß man sogar Schwertscheiden aus purem Silber trug.[231] Dem Beispiel des Bürgers folgte die Bürgersfrau mit ihrem vom Gürtel herabhängenden Messerbesteck, dem «frawen parmesser»,[232] welches in gleicher Weise Silberschmuck bedeckte. Es seien hier aus verschiedenen Jahren Beispiele angeführt.[233] So treffen wir die einfache, nur mit silbernen Beschlägen verzierte Scheide in folgenden Einträgen: Im Jahre 1475: «ein groß par messer do die scheid vnd messer mit silber beschlagen sint, ein clein par messer ist die scheid mit silber beschlagen,» 1506: «1 tholch mit eim silbri ortpant,» 1517: «i scheiden mit silber beschlagen,» 1521: «1 rytschwert[234] mit silber beschlagenn,» 1523: «1 schwertlin mit eim Silberin ortband,» 1541[235]: «i schwytzer tolchen mit einer schwartzen Samat scheiden mit silber beschlagen,»[236] 1545: «i frowenn par messer scheid mitt drigen silberubergulten bannden.» Die ganz aus Silber gearbeitete Scheide wird genannt: 1545: «i silberin scheidenn mitt m silber beschlagnenn Messer mit sampt dem pfrümpd,»[237] 1547: «i silberin vergültten dolchenn,» 1554 in der Hinterlassenschaft des Goldschmieds Cünradt Thorer: «i silberi schwitzer dolchen scheiden,» 1556: «i par messer mit einer silberin scheiden». Die große silberne Schwertscheide finden wir im Nachlaß des Goldschmieds Balthasar Angelrot 1545: «i Rapier mitt einer gwundnen sylberin scheidenn.» Ebendaselbst begegnen uns auch «ii silberin vergultt scheidenn zun frowenn messern.»

Die Zierarbeit an der silbernen Scheide haben wir uns in den meisten Fällen als Treibarbeit, welche bisweilen durchbrochen erscheinen kann, seltener als Gravierung und Niellierung vorzustellen. Daß wir nun gerade von Urs Graf eine ganze Reihe Probedrucke (Niellen) von Scheidengravierungen besitzen, spricht nicht dagegen. Von Gravierungen ließen sich

eben sehr leicht solche Abdrücke auf Papier anfertigen, während die getriebene Arbeit dies ausschloß.

Bezeichnend für die nationale Eigenart unseres Künstlers ist der Umstand, daß alle seine Dolchscheiden sich durch ständiges Fehlen des Mittelbandes und durch schwache Betonung von Ort- und Mundband als Scheiden zu Schweizerdolchen charakterisieren, im Gegensatz zu Holbein, welcher dem durch Ort-, Mittel- und Mundband stark gegliederten deutschen Landsknechtdolch den Vorzug gibt, wenn er auch daneben einige ihm in Basel bestellte Entwürfe zu Schweizerdolchen liefert.[238]

Was die Motive auf Grafs Scheiden betrifft, so ist es in der Hauptsache entweder die einzelne, auf Ranken- oder Kandelaberwerk u. dergl. frei stehende menschliche Figur oder es sind die im Gezweige kletternden menschlichen Gestalten, welche er uns vorführt. Dabei ist festzuhalten, daß die Darstellung stets in senkrechter Richtung auf der Scheide emporsteigt, während Holbein auf seinen Dolchscheiden das Bild mit Vorliebe in wagerechter Lage anbringt und infolgedessen zwar auf größere Figuren verzichten muß, dafür aber Raum gewinnt für ein ganzes Gruppenbild.

Man würde indessen fehlgehen, wollte man glauben, daß Urs Graf wegen der senkrechten Disposition einzig die Längsachse der Scheide bei der Anlage der Zeichnung benutzt habe. Nein, hinter der anscheinenden Ungezwungenheit des Scheidenbildes ist eine ganz raffinierte Konstruktion verborgen. Der Verlauf derselben stellt sich folgendermaßen dar (vgl. hierzu Taf. XI. Fig. 1 und Taf. XII. Fig. 1): Zunächst wird durch den Mittelpunkt der Scheidenfläche, senkrecht zur Längsachse und der Mund- und Ortlinie parallel laufend, die Querachse gelegt, worauf die beiden Hälften der Scheide ihrerseits in derselben Art halbiert werden. So ist das ganze Scheidenfeld in vier räumlich gleichgroße Vierecke zerlegt, welche mit den Nummern 1, 2, 3, 4 bezeichnet seien. Nunmehr werden in diesen Vierecken und, indem bald zwei, bald drei davon zusammen als ein Viereck betrachtet werden, in den größeren Vierecken 1—2, 2—3, 3—4 und in den ganz großen 1—2—3, 2—3—4 die Diagonalen gezogen; bisweilen werden auch noch die En-

den der drei mittleren Querstriche mit dem Mittelpunkt der Mund- oder der Ortlinie verbunden. Auf diese Geraden, welche je nach der Art der Darstellung in größerer oder kleinerer Anzahl zur Verwendung gelangen, kommen nun die wichtigsten Punkte, Linien und Achsen der Figuren zu liegen.

Der erste uns erhaltene Entwurf zu einer Dolchscheide (Taf. IX. Fig. 1) stammt aus der Zeit von 1511—1512. Es ist eine schwarze Tuschzeichnung (Kstslg. Bas. U. 9. 59). Die Länge der Scheide, deren Mundstück nach den Seiten hin gebogen ist, während das Ortband aus einem aufgesetzten, dreiteiligen Blättchen besteht, beträgt 19,5 cm, die obere Breite 6,5 cm, die untere 1,6 cm. Der Dolch gibt sich infolgedessen als die schon im 15. Jahrhundert verbreitete sogenannte Ochsenzunge zu erkennen, welche eine flache, oben recht breite und nach unten schnell spitz zulaufende Klinge besitzt.

Auf einer unten abgeschnittenen gotischen Laubranke, welche einen seitlichen Zweig mit Türkenbund entsendet und an ihrem Ende einen Granatapfel trägt, stehen ein Trommler und ein Pfeifer, «das Spiel», wie es damals in den Heerhaufen der Schweizer und Landsknechte anzutreffen war. Der links in Profilstellung stehende Trommler schaut nach rechts und schlägt einen Wirbel auf der hohen, dickbauchigen Trommel, welche ihm an der linken Seite hängt. Rechts von ihm bläst sein in Vorderansicht dargestellter Genosse auf der altschweizerischen Querpfeife; an der Hüfte trägt er den kräftigen Schweizerdegen, während der Trommler bloß den kleinen, auf der Mitte des Rückens am Gürtel hängenden Dolch als Waffe führt. Beide erscheinen in der um 1510 üblichen Tracht, welche noch stark an die des vergangenen Jahrhunderts erinnert und erst wenige, bescheidene Schlitzungen aufweist. Die in «Kuhmäulern» steckenden Füße sind mit den altbewährten Beinlingen bekleidet, über welche die mit Längsschlitzen versehene kurze Oberschenkelhose angelegt ist. Das nur bis zur Hüfte reichende, knapp anliegende Wams mit weitem Halsausschnitt zeigt bei dem Trommler noch enge, einfache, bei dem Pfeifer hingegen schon weitere, unten zerschlitzte Aermel. Auf dem kurzverschnittenen Haar tragen sie das kleine, nach Kräften schief gerückte Barett, von dem lange Federn herabwinken.

Die Komposition des Ganzen ist frisch und keck. Mit glücklicher Hand ist ein Motiv mitten aus dem Alltagsleben herausgegriffen, zwei in jener Zeit, zumal im trommelfreudigen Basel, gern gesehene Gesellen, ein Motiv, das des Ungesuchten und Genrehaften nicht entbehrt. Hübsch durchdacht ist die Gruppierung der Figuren; der Trommler, als die wichtigere Person, nimmt den größeren Platz in Anspruch, seine Trommel überschneidet den Pfeifer, der dadurch etwas zurückgedrängt wird, während andererseits wieder durch die Profilstellung des Trommlers und die Vorderansicht des Pfeifers eine angenehme Abwechslung erzielt wird. Bei Betrachtung des Einzelnen entdeckt man noch gewisse Mängel der Frühzeit. Da sind die Füße, besonders die des Pfeifers, noch außer Stande, auf der Ranke fest zu stehen, da setzt der rechte Arm des Trommlers unvermittelt hart an den Rumpf an, da erscheint uns seine Figur mit ihrer steifen Schlankheit noch völlig als Produkt der alten Schule.

Die Ranken, zwar schon ziemlich bewegt, zeigen noch wenig Rundung und nur lässigen Schwung, die Blätter sind zum Teil noch steif gebildet. Die gleiche Behandlung der Ranke, nicht zum wenigsten auch die schematische Dreiteilung der Blätter an der Granatfrucht, findet man an dem Astwerk des Scheibenrisses Graf von 1511 (Taf. I).[239] Für die Frühzeit sind auch die an Ast und Blatt in überreicher Zahl verwendeten Querschraffen charakteristisch; diese halten sich, immer spärlicher werdend, auf den Scheidenzeichnungen bis in das Jahr 1514 hinein, worauf sie endgültig von den Längsschraffen verdrängt werden, welche bei den Niellen schon um 1513 vorherrschen.[240] Ein Indicium, welches jedoch mit unbedingter Zuverlässigkeit auf die Jahre 1511—1512 weist, ist die Schraffierungsart des Gesichts. Auf dem Papsttitel (1511), im «Leben des hl. Batt» (1511; His 224—239), auf dem Gratianustitel (1512): überall die gleichen Gesichtsschraffen, bestehend aus parallelen, gleichmäßig dünnen, regenartig wirkenden Strichen, welche schräg über das Gesicht laufen, an einem Auge beginnen und die Nase, sehr oft auch den Mund und die andere Gesichtshälfte in Schatten legen; auf der Stirne sind meist keine Schattenstriche wahrzunehmen. Desgleichen

ist die Beinschraffierung die der Jahre 1511—1512: Geradlinige, gleichmäßig dünne, von der als ovaler Halbring gezeichneten Kniescheibe aus schief über den Unterschenkel gehende Schraffen, welche häufig längs des Schienbeins mit etwas dickeren und nach oben gebogenen kleinen Querstrichen belegt werden.

Nicht viel später muß die Handzeichnung der Dolchscheide mit dem Narren (Taf. IX. Fig. 2; Kstslg. Bas. U. 9. 60) entstanden sein (Länge 20,2 cm, obere Breite 4,7 cm, untere Breite 2,2 cm). Die gotische Laubranke, auf welcher er steht, gibt gleich unten einen kleinen Ast nach der Seite ab, an dem die gabelförmigen Bildungen bemerkenswert sind, und schließt oben mit einer großen, birnförmigen Granatfrucht ab. Der in Dreiviertelansicht gezeichnete, nach rechts blickende glatzköpfige Narr ist eine auch kulturgeschichtlich äußerst interessante Gestalt. Derb, grobknochig, mit verschlagenem Blick steht dieser Bursche da, mitten aus dem fahrenden Volk herausgerissen, ein prächtiges Beispiel der ureigenen, realistischen Kunstweise unseres Meisters. An seinem Gürtel ist, direkt vor dem Leib, eine niedrige Trommel derart hoch befestigt, daß das obere der beiden horizontal gerichteten Kalbsfelle die Höhe der Brust erreicht. Mit der rechten Hand schlägt er nun vermittels eines Klöppels auf das untere Fell; hierdurch gerät das obere in vibrierende Bewegung, was zur Folge hat, daß einige darauf befindliche Gliederpüppchen aus ihrem in der Nähe seiner Brust sichtbaren Häuschen springen und groteske Tänze aufzuführen beginnen, zu denen der Narr auf der mit der Linken gehaltenen Flöte ein lustiges Stücklein bläst. Seine Beine sind bis über das Knie hinauf nackt; erst hier werden sie durch die Zaddeln des langen Wamses verdeckt, dessen weite Aermel beutelförmig herabfallen und unten mit einer Quaste besetzt sind. Ueber dem Wams trägt er einen ringsherum ausgezaddelten Schulterkragen, an welchen die nach hinten zurückgeschlagene Gugel ansetzt, deren schellenbehangene Eselsohren zu beiden Seiten des Kopfes neckisch hervorschauen. Auf dem Schulterkragen sind kleine Wappenschilde aufgeheftet in der Art der Weibelschilde. In der unteren Reihe sieht man die Schilde von Basel und Solothurn,[241] oben erscheint ein dreipaßförmiges Abzeichen und ein Wappenschild in runder Um-

rahmung, die nicht näher zu bestimmen sind, und daneben noch ein ovales Medaillon. Wir haben daher nicht einen eigentlichen Narren vor uns, sondern eher einen Gaukler, wie sie damals dem staunenden Volke ihre Kunststücke vorführten und bisweilen auch von der Obrigkeit zum Danke ein Metallschildchen mit dem betreffenden Stadtwappen als Geschenk erhielten, welches sie fortan tragen durften.

Die Figur leidet immer noch daran, daß sie auf ihrem Untergrund nicht fest aufsteht und noch manche Verzeichnungen bringt, wie z. B. an der linken Kniescheibe. Der Kopf ist durch die oben genannten Schrägschraffen der Jahre 1511—1512 beschattet; er stimmt bis ins Einzelne genau überein mit dem eines Mönchs auf dem Papsttitel (1511) und zeigt einen bei Graf auch sonst beliebten Typus.[242] Wenn er oben die Randlinie durchstößt, so beweist dies, daß die Ausführung der Scheide in Treibarbeit gedacht war: es ist also keineswegs eine unschöne Lösung, die wir da vor uns haben, sondern in Wirklichkeit nur ein etwas von unten gesehenes starkes Relief, welches an der ausgeführten Arbeit nicht die geringste Verletzung der Randlinie zeigen würde. Im Vergleich zur Scheide mit dem Trommler und Pfeifer zeichnet sich das ganze Bild durch kräftigere Formengebung und bessere Modellierung der einzelnen Teile aus. Ungemein plastisch hebt sich der Granatapfel aus den ihn umgebenden Blättern heraus; aber auch die Art und Weise, wie die Gestalt des Gauklers, zumal sein Kopf, sich vom Hintergrunde heraushebt, bedeutet einen nennenswerten Fortschritt.

Waren diese beiden Dolchscheiden noch völlig in gotischem Sinne konzipiert, so ist hingegen die zeitlich zunächst entstandene, welche eine stehende männliche Figur zum Motiv hat, im Renaissancecharakter gearbeitet. Sie liegt in einem Niello vor (Kstslg. Bas. K. 17. 7; His 18; Länge 24,1 cm, obere Breite 2,7 cm, untere Breite 1,2 cm). Dargestellt ist ein auf kandelaberartigem Ornament stehender römischer Krieger (Taf. IX. Fig. 3). Der Ornamentstreifen setzt sich aus fast lauter pflanzlichen Bestandteilen, nämlich volutenartig geschwungenen Renaissanceblättern, zusammen, welche auch das Mundstück zierend verkleiden; nur am unteren Ende schließt

ein Liebesknoten ab, ein italienisches Gefäß gibt den Mittelpunkt an und etwas höher sind ein Streitkolben und ein mit dem Monogramm des Meisters belegter Roßstirnschild gekreuzt. Ueber diesen Waffen teilt sich eine dünne Ranke geradlinig nach links und rechts, um der Figur des nach links schreitenden [243] Kriegers als Stützpunkt zu dienen. Dieser ist nach altrömischer Art mit einer Tunika bekleidet, über welcher er den an den Schultern mit Löwenköpfen verzierten Panzer trägt. Seine bizarre Kopfbedeckung besteht aus einem Adlerkopfe. An der mit der Spitze nach unten schauenden und mit der Rechten gehaltenen italienischen Hellebarde, welche auf seiner rechten Schulter aufliegt, hängt, zusammengehalten durch ein langes flatterndes Band, ein Waffenbündel, nämlich ein ovaler Schild, ein Bogen und die dazu gehörigen Pfeile; seine linke Hand faßt den Griff des an der Hüfte befestigten Dolches.

Ganz eigentümlich ist die Schrittstellung des Soldaten mit dem zurückstehenden rechten und dem vorgestreckten linken Bein und den beiderseits straff durchgedrückten Knieen. Aber immerhin; mag diese Lösung auch unschön erscheinen, etwas ist doch erreicht: die Figur steht jetzt fest auf ihren Füßen, wenn sie sich auch noch leise an den Seitenrand der Scheide anlehnen muß, um dem Gewicht des sie nach vorn drückenden Waffenbündels zu begegnen. Ein starker Gegensatz von Licht und Schatten beherrscht die Komposition. Nicht nur die Figur des Kriegers erfährt eine intensive, von links kommende Beleuchtung, wogegen die dem Lichte abgewendeten Körperflächen in dunkle Schatten gehüllt sind, sondern auch bei dem Kandelaberornament wechseln in gleicher Weise ganz helle Partieen mit stark beschatteten ab. Die auf diese Weise vom Künstler angestrebte Modellierung ist in der Tat nicht ausgeblieben, wenngleich infolge der allzu grellen Lichtgebung dem Ganzen eine gewisse Härte und Kälte anhaftet. Dieselbe Licht- und Schattengebung nehmen wir auf einer 1512 datierten Dolchscheide mit Putto wahr (His 17);[244] wie hier, so haben wir auch dort das Motiv des mit einem Streitkolben gekreuzten Schildes, welcher beidemale im Mittelfeld punktiert erscheint, auch dort eine ähnliche ornamentale Anlage. Schild und Keule, als Trophäen von Männern auf Stangen gehalten, bringt auch

der Maximiliantitel (1512), er kennt auch den Vogelkopf als Helm, den antiken Stückpanzer und das auf dem Roßstirnschild befindliche Monogramm: Gründe genug, welche mich, ganz abgesehen von den stilistischen Momenten, bestimmen, die Entstehungszeit der Scheide in das gleiche Jahr 1512 zu setzen.

In diesem Jahre lag Urs Graf, wie aus seinen Handzeichnungen hervorgeht,[245] dem Studium des männlichen Aktes ob. Daß dieses Studium für ihn fruchtbringend wurde, indem es ihn mit dem Körperbau des Mannes vertrauter machte, ahnt man schon an dem römischen Krieger, bemerkt man an den Handzeichnungen der folgenden Jahre und begreift man nicht zum wenigsten beim Anblick der Schwertscheide mit den kämpfenden Schweizern und Landsknechten (Taf. X. Fig. 1—3), eines Prachtstücks, wie uns wenige bekannt sind. Diese Gravierung ist uns in einem Niello erhalten, dessen obere Hälfte sich im K. Kupferstichkabinett zu Berlin befindet, während die Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel die untere Hälfte besitzt (K. 17. 11; His 19). Die Hälfte in Berlin mißt 4,6 cm obere, 4,2 cm untere Breite und 23 cm Länge: die Hälfte in Basel mißt 4,2 cm obere, 4 cm untere Breite und 23,5 cm Länge. Die Länge des Ganzen beträgt somit 46,5 cm. Daß es eine Gravierung für ein Schwert war, ist aus den Größenverhältnissen ersichtlich. Weist einerseits die beträchtliche Länge des Streifens auf ein Schwert hin, so ist andererseits auch die oben und unten nahezu gleiche ansehnliche Breite nur für eine Hieb-, nicht aber für eine Stichwaffe berechnet. Des weiteren läßt sich an Hand der Darstellungen feststellen, daß die Scheide für einen Schweizerdegen bestimmt war. Nun zum Bilde selbst. In einer wundervoll geschwungenen gotischen Laubranke spielen sich die nachfolgenden Szenen ab. Zu unterst erblicken wir einen langbärtigen Landsknecht mit nach links gerichtetem Kopfe in wenig beneidenswerter Lage. Soeben saß er noch auf dem Ende der Ranke, hat aber dann während der Hitze des Kampfes das Gleichgewicht verloren, ist umgekippt und hängt nun, einem Faultier nicht unähnlich, mit dem Rücken nach unten an dem Aste, indem er sich krampfhaft mit beiden Händen festhält, während seine nach oben gestreckten Beine vergeblich einen Halt suchen. Sein Barett hat er verloren,

Schwert und Dolch schon eingebüßt und mit entsetzten Blicken schaut er auf zu dem über ihm stehenden Schweizer, dem er auf Gnade und Ungnade preisgegeben ist. Dieser, von vorn gesehen, ein bartloser, kräftiger Geselle, auf dem Kopf ein kleines Barett mit gewaltigen Federn, steht da in einer Stellung, als ob er der drachentötende Sankt Georg wäre. Sein rechtes Bein ist auf einen kleineren Ast fest aufgestemmt, das linke hat er hochgezogen und auf einen Granatapfel gestützt. Es trägt das Hauptgewicht des Körpers, denn den Oberleib hat er ganz nach dieser Seite vorgebeugt und lehnt sich auf den linken Arm, der seinerseits auf dem Knie aufliegt. Mit der linken Hand faßt er in der Mitte den Schaft einer schweizerischen Hellebarde, dessen Ende er mit der hocherhobenen Rechten hält, um nun gegen seinen Feind den Stoß zu führen. Gar bedenklich kitzelt er diesen schon an der linken Hand mit der Spitze seiner Waffe. Im nächsten Augenblick wird er den rettenden Ast loslassen müssen und dann zu Boden fallen. Nicht viel besser ergeht es seinem Genossen; auch ihm wird von einem Schweizer übel mitgespielt. Diesen sehen wir in prachtvoller Rückenansicht gerade über seinem Landsmann in breitspuriger Schrittstellung nach links[246] stehen. Auch er ist unbärtig; er hat den im Profil erscheinenden Kopf, von dem das federgeschmückte Barett herabgerutscht ist, so daß es jetzt, von der Kinnschnur gehalten, im Nacken hängt, zu seinem Gegner emporgerichtet. Ein Landsknecht in halber Rüstung, mit Stückpanzer, Bauchreifen und Schößen aus geschobenen Schienen und vollem Armzeug,[247] sitzt dieser, nach rechts gekehrt, über ihm auf der Ranke. Auf dem Rücken hängt sein federbesteckes Pelzbarett; während er mit der linken Hand sich an der Ranke festhält, schwingt er in der erhobenen Rechten das kurze, breite Schwert der deutschen Söldner, an dem die Blutrinne sich zeigt, seinen Kopf durch diese Bewegung derart verdeckend, daß nur das Haupthaar und der lange Bart sichtbar werden, und ist im Begriff auf seinen Feind loszuschlagen. Doch der scheint vor seiner Waffenkunst wenig Respekt zu haben, denn, ohne nach dem langen Schweizerdegen an der Hüfte, ohne nach dem Dolche hinten am Gürtel zu greifen, hat er bloß die Arme emporgereckt und seinen Gegner an

den Füßen ergriffen, um ihn von seinem luftigen Sitze herabzuschleudern. Ueber diesem streitenden Paare biegt sich die Ranke in einer letzten Windung nach innen und schließt mit einem Granatapfel ab. Auf ihr steht, das Ganze bekrönend und gewissermaßen den Sieg der Schweizer über die Landsknechte verkörpernd, in Vorderansicht die schöne Figur eines Pannerträgers. Im Gegensatz zu seinen Gefährten trägt er einen gestutzten Vollbart, sein Kopf wird von den am Barett befestigten wallenden Federn umrahmt und als einen bei Kriegsleuten damaliger Zeit beliebten Schmuck trägt er eine dicke Kette aus Edelmetall, welche, um das viereckig weitausgeschnittene Wams geschlungen, von der rechten Schulter zur linken Hüfte läuft. Den Blick nach rechts gerichtet, legt er die rechte Hand an den Schwertgriff, an welchem die gebogene Hinterabwehrstange auffällt, und hält in der Linken das hochauf flatternde Panner.[248] Das Fahnentuch ist mit Emblemen des Reisläuferlebens geschmückt. Die Mitte wird von einer großen, zugepfropften Feldflasche mit Tragriemen eingenommen, auf welcher ein Schild mit einem Schrägrechtsbalken angebracht ist, jedenfalls das Wappen des einstigen Besitzers der Schwertscheide, welches sich leider, infolge Fehlens der Tinkturen, heute nicht mehr bestimmen läßt: oben liegen drei Würfel, unten ein Kartenspiel. Die Figuren tragen sämtlich das um die Mitte des zweiten Jahrzehnts des 16. Jahrhunderts hierzulande übliche Kostüm. Die Beine sind noch mit den langen, engen Beinlingen bedeckt, welche teils, wie bei dem von hinten gesehenen Schweizer, noch völlig in der alten Gestalt auftreten und nur ganz wenige Schlitzungen aufweisen, teils, wie beim Pannerträger, schon von oben bis unten der Länge nach «zerschnitten» sind. Als Schuhe dienen die breiten, vorn zerschlitzten Kuhmäuler. Unterhalb der Kniee trifft man mehrmals ein Band, das auf der Seite in eine Schleife geknotet ist; es will bald nur als Schmuck gelten, wie bei dem geharnischten Landsknecht und am linken Bein des abwärts schauenden Schweizers, bald hält es, wie am Knie dieser und der untersten Figur, den oben zerschlitzten und umgeschlagenen Strumpf fest, den wir auch beim Pannerträger beobachten. Ueber den Beinlingen trägt mancher die noch ganz kurze Oberschenkelhose, welche dann später immer

länger wird, der hängende Landsknecht eine reihenweise geschlitzte, sein Gegner eine völlig «zerhauene». Das Wams zeigt, außer bei der mittleren Figur, ebenfalls Schlitzungen, die sich bei den zwei unteren Gestalten auf die Aermel beschränken, während sie an der Brust nur beim Pannerträger vorkommen, welcher auch durch seine weiten, übermäßig langen Aermel die Modeanforderungen seiner Zeit erfüllt. Das schmiegsame Barett hat einen kleinen Umfang und ist noch weit entfernt von den phantastischen Formen der kommenden Jahre.

Die Entstehungszeit der Scheide muß in den Jahren 1515—1517 liegen, denn frei von jeglicher Unsicherheit, von geradezu plastischer Wirkung, stellt sich die Arbeit dar, aber auch frei vom Manierismus der Spätzeit. Das Rankenwerk mit seinem vollendeten Schwunge und den wildbewegten, nur mit Längsschraffen[249] schattierten Blättern läßt keine frühere Datierung zu, die Verwandtschaft mit dem Scheibenriß Stechelin-Bischoff von 1515 (Taf. VIII), besonders auch, was die Schraffen betrifft,[250] springt in die Augen; andererseits verbietet die Tracht der Figuren und die bei aller Lebendigkeit doch noch nicht übertriebene Bewegung, sowie die erst vereinzelt als Schattierung auftretende Punktierung, welche von 1518 ab, zusammen mit den krähenfußartigen Schraffen als Schattierung eine Rolle spielt, das Werk nach 1517 zu setzen.

Gegenüber dem Motiv des stehenden Mannes ist das Motiv der stehenden weiblichen Figur bedeutend weniger variiert. Es kommt dem Künstler hier nicht so sehr darauf an, das Weib in irgend einer Tätigkeit vorzuführen, als vielmehr Schönheit und Ueppigkeit sprechen zu lassen. Sei die Frau bekleidet, sei sie nackt — und sie ist es fast stets —, immer flattert ihr zu Häupten eine Bandrolle, deren Enden sie, wo sie nicht anders beschäftigt ist, in der Hand hält. Auf dieser Bandrolle haben wir uns bei der vollendeten Arbeit ein Verslein zu denken, das, dem Zeitcharakter entsprechend, nicht immer harmlos gewesen sein mag, oder den Wahlspruch des Bestellers, etwa auch seinen Namen.

Das früheste Stück ist eine Dolchscheide mit der Darstellung eines nackten Weibes mit Barett (Taf. XI. Fig. 1), die in einem Niello auf uns ge-

kommen ist (Kstslg. Bas. K. 17. 12: His 15). Sie hat eine Länge von 21,3 cm, eine obere Breite von 5,2 cm und eine untere von 1,7 cm, verjüngt sich also stark nach unten. Aus einem Wurzelstock wächst eine, im unteren Teile ziemlich dornige gotische Ranke, mit einem kurzen Nebenast sich zweimal kreuzend, in die Höhe empor: an ihrem umgebogenen Ende sitzt eine geschlossene Granatfrucht. Auf der Ranke steht eine nackte Frau, welche das mutwillige Köpfchen mit der Stulpnase geneigt hat und, ein selbstgefälliges Lächeln auf den Lippen, nach links schreitet. Als einziges Kleidungsstück, wie es Graf anzuwenden liebt, um die Nacktheit noch schärfer hervortreten zu lassen und ihr etwas Sinnliches zu verleihen,[251] sitzt ihr ein kleines, mit einer Feder bestecktes Barett auf dem Kopfe und zwar in so schiefer Lage, daß es den Kopf nur auf der abgewendeten Seite deckt und sein Rand dem Gesicht als Umrahmung dient.[252] Das Haar hängt ihr aufgelöst am Rücken herab: einige widerspenstige Locken wirbeln ihr um die Schultern, ein vorwitziges Löckchen fällt bis zur linken Brust herunter, anmutig-neckische Züge, auf pikante Wirkung berechnet. Die brillant entworfene Bandrolle, die sich über ihrem Kopfe in weicher Schwellung wellt, läuft an den Enden in zwei schmale Zipfel aus, von denen der längere sich nach unten windet und hier auf der einen Seite von der herabhängenden linken Hand zierlich gefaßt wird, während er sich auf der anderen Seite durch die in Hüfthöhe erhobene rechte Hand zieht, bis zum Knie hinunterfällt, sich um ein der Ranke entwachsendes Blatt schlingt, dessen eines Ende den linken Fuß des Weibes umrankt, und dann wieder nach oben bis zur Hand in dreifacher Schleife sich ringelt. Die Bewegung der Beine — Schrittstellung mit Vortreten des linken und Zurücktreten des rechten Beines, verbunden mit steifem Durchdrücken der Kniee — ist uns schon bei dem römischen Krieger von 1512 begegnet;[253] der starke, durch das linke Bein auf die rechte Wade geworfene Schlagschatten findet sich dort auch.

Daß unser Bild dieser Zeit, der Uebergangsperiode in der Kunst Urs Grafs, entstammt, lehrt der Umstand, daß neben ganz Gutem auch noch viele schwache Stellen sich nachweisen lassen. Die Laubranke, gewiß schon hübsch komponiert, leidet,

besonders in den Blättern, welche noch Querschraffen tragen,[254] ebenso auch in den Wurzeln an einer gewissen Mattigkeit und Härte; bei der Figur, deren Auftreten auf der Ranke schon ziemlich sicher ist, fällt das verzeichnete rechte Bein und die dick und hart gezogene Linie, welche den unförmlichen Bauch und die Vorderseite der Beine umrandet, stark ab gegen die weiche Bildung der Kopfpartieen, der Brust, des linken Armes und der Rückenlinie.

Schon einen Schritt weiter führt uns die Handzeichnung einer Dolchscheide mit einer Dame in langem Gewande (Taf. XI. Fig. 2), eine bis jetzt unerkannt gebliebene Arbeit unseres Meisters (Kstslg. Bas. U. 9. 35; Länge 21 cm, obere Breite 4,2 cm, untere Breite 4 cm).[255] Im rechten Untereck beginnend, läuft ein abgeschnittener Zweig erst nach links, biegt sich dann nach rechts zurück, um in einer großen Windung nach links vornüber zu fallen und in einen aufgesprungenen Granatapfel zu endigen. Die auf der Ranke in ruhiger Haltung dastehende Dame ist halb nach links gewendet. Ihr zu Häupten flattert, in zahlreichen, scharf absetzenden Verschlingungen sich gefallend, ein Spruchband, dessen eines Ende im linken Obereck noch zusammengerollt ist, dessen anderes sich in zwei dünne, weit hinunterhängende Wimpel zerteilt, welche die Frau mit der rechten Hand oben zusammenhält, während sie mit der Linken ihren unterhalb der Brust dicht gefältelten langen Rock auf der Hüfte gerafft hat. Unter diesem kommt der breite gestickte Saum des Untergewandes zum Vorschein: vorn fällt der Rock tief über die Füße herab, von denen nur ein winziges Stückchen sichtbar wird, und endigt hinten in eine lange Schleppe. Den Oberkörper der Frau bekleidet ein eng anschließendes Leibchen mit bortenbesetztem, vierpaßartigem Halsausschnitt, welcher die Schultern und die obere Hälfte der Brust entblößt und bis zur Herzgrube hinabreicht; in diesen untersten Teil des Ausschnittes, welcher vermittels zweier quer über die Brust laufender und auf beiden Seiten durch eine runde Spange festgehaltener Goldschnüre lose zusammengezogen ist, schiebt sich das feingefältelte Hemd ein. Die engen, bis auf den Handrücken fallenden Aermel zeigen am Oberarm ein, am Unterarm zwei mit kleinen Längsschlitzen versehene, oben

und unten mit Sammetstreifen besetzte Püffchen : am Armansatz und am Ellbogen sind die Aermel quer durchgeschnitten und werden hier durch Schnüre und Bänder zusammengehalten, zwischen denen das weiße Hemd hervorquillt. Auf der bloßen Brust zittert ein dünnes Goldkettchen mit Anhängsel, ein raffiniertes Mittelchen jener Zeit, dem warmen Inkarnat der Brust das tote Metall gegenüberzustellen und eines auf das andere wechselseitig einwirken zu lassen. Ein kleines Barett, durch welches hinten keck eine Feder gesteckt ist, und welches vorn ein durchbrochen gearbeitetes Schmuckstück ziert, deckt den Kopf, von dem das Haar in reicher Fülle über Nacken und Rücken rieselt.

Der Faltenwurf und die Haltung der Figur ist noch stark von der Gotik beeinflußt. Dieselben langgezogenen, geraden Rockfalten und knorrigeren Falten an der Schleppe treten auf bei der Schildhalterin auf der Glasscheibe von 1511 (Taf. III — man beachte nur die lang herabfallende Falte unter dem linken Ellbogen, die hinter demselben aufgebauschten Falten des Hinterrockes und die ganz ähnlich fallende Schleppe — und bei der Maria mit dem Kinde, dem Schlußbild im «Leben des hl. Batt» (His 239 ; 1511). Auch die S-förmige Körperbewegung haftet diesen Bildern an, zumal der Schildhalterin, bei der selbst die Richtung der Figur, die Stellung der Arme und die Tracht fast die gleiche ist. Und doch drängt sich uns gerade hier der Unterschied zwischen spätgotischer und Renaissance-Auffassung auf. Die Schildhalterin noch schlank, vornehm, zurückhaltend, unsere Figur voller, rundlicher, unbefangener. In diesen Eigenschaften ist sie der Sibylla von Brunn auf der im Jahre 1512 entstandenen Handzeichnung Kstslg. Bas. U. 10. 120.[256] und der Nemesis auf dem Humanitastitel (1513), welche genau dieselbe Stellung, nur von der Gegenseite, einnimmt, am nächsten verwandt ; man gewahrt da denselben rundlichen Kopftypus, die dem Nasenrücken parallel laufende Linie, den von der Schläfe abwärts gehenden Schatten,[257] den an Hals und Schulter, den weiten Abstand zwischen Schulter und Kopf, die Längsfalten unter dem Gürtel, endlich die Kreuzschraffen an den dunklen Partieen.[258] Die Entstehung der Scheide läßt sich mit größter Sicherheit in das Jahr 1513 setzen. Auf dieses

Jahr weist nicht nur die Stilisierung der Bandrolle, nicht nur die sprudelnde Lebendigkeit des zaddeligen Blattwerks, wie es höchst ähnlich auf der Initiale H im I. Typus 1513 des Joh. Froben[259] erscheint, nicht nur die Nemesis hin, sondern auch die Sibylla auf der 1513 datierten Handzeichnung mit dem Centaur (Kstslg. Bas. U. 16. 48).[260] Ihre Tracht deckt sich völlig mit der unserer Figur; auch die Befestigungsart der Feder am Barett, die Zeichnung der Federteile, die Ringellöckchen, die Gewandfalten mit Augen an den Enden müssen wir als identisch bezeichnen.

Dem folgenden Jahre 1514 gehört eine Dolchscheide an mit einem nackten Weibe mit aufgebundenem Haar (Taf. XI. Fig. 3). Das im K. Kupferstichkabinett zu Berlin verwahrte Niello hat eine Länge von 20,25 cm, eine obere Breite von 4,45 cm und eine untere von 2,1 cm. Die untere Hälfte des Scheidenfeldes wird durch ein Renaissanceornament ausgefüllt. Es ist einer der bekannten Kandelaber, freie Umgestaltung italienischer Produkte, mit manchen interessanten Einzelheiten, aber im Ganzen wenig geeignet, einer menschlichen Gestalt als Stütze zu dienen. Zu unterst zwei sich anblickende kleine Delphine, welche ihre Schwänze auf einen scheibenförmigen Untersatz aufstemmen. Ueber ihnen erhebt sich ein phantastisches Gefäß, im Unterteil einem Becken ähnlich, oben in pflanzliche Bestandteile, volutenförmige Henkel sich auflösend. Darüber eine von Renaissanceblättern umgebene Schüssel mit Deckel und zu oberst ein Paar spiralförmig flottgeschwungener Voluten, von einem Engelskopfe mit ausgespannten Flügeln bekrönt. Auf diesen Flügeln steht das Weib und wird gleichsam in der Schwebe gehalten. Ihr Körper ist ziemlich in Vorderansicht dargestellt. Während das rechte Bein als Spielbein etwas zur Seite gestellt ist und der rechte Arm lässig herabhängt, nimmt das linke Bein den größten Teil der Körperlast auf und, da gleichzeitig der Oberkörper eine scharfe Wendung nach links hinten ausführt, so tritt das Becken auf dieser Seite stark hervor. Der Kopf ist ein wenig nach der rechten Schulter geneigt und aus dem vollen Gesicht blicken die Augen nach links. Das Haar ist um den Kopf gewickelt — kokett spielt noch auf der Stirne und der linken Wange ein

Löckchen — und in einer Calotte untergebracht, jener mit gold- oder silberglänzendem Netze überzogenen Haube zum Befestigen des Baretts, deren Erfindung für Männer und Frauen geradezu notwendig geworden war, um die Mode, das Barett möglichst nur e i n e Kopfseite bedecken zu lassen, wobei es doch nicht vom Kopfe herabrutschen sollte, überhaupt noch mitmachen zu können. So ist auch hier das rechts herabhängende Barett, dessen Feder gegen die linke Schulter nickt, an der Calotte befestigt. Mit der herabhängenden Rechten hält das Weib den wild herumgewirbelten langen Endzipfel des ihr lustig um Kopf und Schultern fliegenden Spruchbandes und faßt mit der in Hüfthöhe erhobenen Linken den anderen Zipfel, den unten eine Quaste ziert.

Ist die Körperdrehung auch infolge des wenig schön nach hinten gezogenen linken Armes etwas willkürlich, so müssen wir doch eines unumwunden anerkennen: den eminenten Fortschritt, den der Künstler seit 1512 in der Darstellung der weiblichen Gestalt gemacht hat. Das ist keine gotische Körperbewegung, kein Schwanken mehr in der Formengebung und in dem Hinstellen der Figur. Nein, frisch und natürlich steht das Weib da auf den Engelsfittichen, so sicher, so ruhig, als ob es die stärkste Basis unter den Füßen hätte. Und in welch wunderbarer Weichheit und Rundung bietet sich uns nicht der Körper dar! Wie trefflich sind nicht z. B. die Zehen wiedergegeben oder die durch das feste Aufstemmen des linken Beines in Tätigkeit gesetzten Kniemuskeln oder endlich der an der linken Hüfte sich bildende Wulst! Das sind Züge, welche direkt der Natur entnommen sind. Und in der Tat, wir sind so glücklich, die Vorstudie zu dieser gravierten Figur noch unter Händen zu haben in einer nach dem Leben entworfenen, mit Monogramm und Datum 1514 versehenen Federzeichnung (Taf. VII. Fig. 2; Kstslg. Bas. U. 10. 60). Niemand anders als Sibylla selbst, die Gattin des Künstlers, hat hier Modell gestanden.[261] Nackt, mit einer Stirnkette und zwei Halsketten geschmückt, eine fliegende Schnur in den Händen haltend, steht sie im Freien. Die Zeichnung gibt das Bild von der Gegenseite und es ist daher ihr Spiegelbild auf das Silber graviert worden. Aber bis in die geringsten Einzelheiten, sogar bis in die Schraffen-

führung, läßt sich verfolgen, wie streng nach der Studie gearbeitet worden ist; nur einige wenige Teile sind, und zwar zum Besten des Ganzen, geändert. So lösen sich die Beine auf der Gravierung schon oberhalb der Kniee voneinander, während auf der Studie erst von den Knieen ab der leere Raum zwischen ihnen beginnt, so ist der Kopf nach der weniger bewegten Körperseite gewendet und zugleich stärker gedreht, um den Schwerpunkt nicht zu sehr nach der einen Seite zu verlegen, und so ist auch das auf der Zeichnung unangenehm stark vortretende Becken gemildert, wodurch die Figur zierlicher wirkt. Auffallend ist die arge Verdünnung des rechten Oberarms,[262] das anscheinende Fehlen jeglicher Oberarmmuskeln; man geht wohl nicht fehl, wenn man es auf einen Körperfehler der Sibylla zurückführt.

Diese abnorme Oberarmbildung begegnet uns auch noch auf einer weiteren Scheide, nämlich der mit dem nackten Weib auf der Laute (Taf. XII. Fig. 1), welche ebenfalls 1514 entstanden sein muß (Kstslg. Bas. U. 7. 51). Diese Scheide ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Zunächst ist es die einzige, von welcher sowohl die Vorder-, als auch die Rückseite in Zeichnungen erhalten geblieben ist, so daß wir uns, da auch die Einfassung und das Mundstück genau wiedergegeben ist, auf Grund dieser beiden Handzeichnungen ein vollständiges Bild von dem einstmaligen Aussehen der Scheide machen können. Diese erweist sich sodann durch ihre Größenverhältnisse — die Vorderseite hat eine Länge von nur 14,9 cm bei einer oberen Breite von 3,7 cm und einer unteren von 3,5 cm, die Rückseite mißt 15 cm in der Länge[263] und hat dieselben Breiten — als Scheide nicht zu einem Dolche, denn dazu wäre sie zu kurz und am Ort zu breit abgerundet, sondern als solche zu einem «frawen parmesser», dem Messerbesteck einer Frau. Wie konnte aber der Künstler die hübsche Trägerin des Besteckes besser ehren, als indem er sie selbst im vollen Glanze ihrer Schönheit auf der Scheide abbildete, wie sie eben im Begriff steht, mit berechtigtem weiblichem Stolze ihr reiches Haar zu ordnen? Daß er sie dabei in völliger Nacktheit darstellte, gleichsam als Frau Venus selbst, daran nahm seine Zeit, welche die Prüderie noch nicht kannte, weiter keinen Anstoß. In dem Gesichte aber er-

blickt man die unverkennbaren Züge der Sibylla von Brunn. Was liegt demnach näher als die Annahme, daß der Meister diese prächtige Messerscheide für seine Gattin selbst entworfen und verfertigt hat?

Betrachten wir nun die Vorderseite dieser Scheide, welche uns in einer braunen Tuschzeichnung vorliegt, auf welcher die Schattenpartieen vermittels des Pinsels gleichfalls mit brauner Tusche aufgetragen sind. Die Szene spielt im Freien, wie dies durch etliche Gräser, die im Hintergrunde wachsen, angedeutet ist. Vorn am Boden liegt, meisterhaft verkürzt, eine sechssaitige Laute auf ihrem gewölbten Körper.[264] Auf den Resonanzboden dieses so schwachen, schwankenden Instrumentes eine sich bewegende menschliche Figur zu stellen und das nicht einmal gehörig in die Mitte, dazu gehört schon eine geniale Unverfrorenheit. Urs Graf besitzt sie. Und merkwürdig, es kommt uns gar nicht der Gedanke, das Instrument möchte umkippen und seine Last zu Boden fallen lassen, so raffiniert ist es in das Rund der Einfassung einkomponiert, welche es festzuhalten scheint. Auf dieser Laute steht also die Frau und hat das linke Bein fest auf die Mitte derselben aufgestellt, dagegen den rechten Fuß zur Seite und zugleich etwas nach vorn gesetzt, so daß seine Zehen über den Rand der Laute herausragen. Der Oberkörper ist ein wenig nach rechts gedreht, der Kopf mit dem von vorn gesehenen lieblichen Gesicht sanft nach rechts gelegt, eine ganz natürliche Bewegung, welche die Frau macht, damit die eine Hälfte ihres üppigen Haares, welche sie mit der linken Hand auflockert, sich ihr bequem vor die linke Schulter und Brust lege. In der erhobenen rechten Hand hält sie die Bürste, mit welcher sie die Haare abstäubt. Bereits ist der Scheitel auf der Mitte des Kopfes gezogen, die rechte Hälfte des Haares hängt schon, in einen dicken Zopf geflochten, über den Rücken herab, und kunstgerecht schmiegt sich eine Locke der rechten Wange entlang. Bald, und auch das lose Haar wird in einen Zopf vereinigt sein, die noch links herumfliegende Locke den ihr gebührenden Platz an der Wange einnehmen, und zuletzt werden die beiden schweren Zöpfe um den Kopf gelegt werden. Ueber der Figur entrollt sich in heftigem Schwunge ein Spruchband. Oben endlich gibt, der Mitte

des geschweiften Mundstücks entspringend und daselbst durch einen dreifachen Reif zusammengehalten, Renaissanceblattwerk mit einem gerade herabhängenden Mittelstück und je zwei bewegten Seitenranken dem Ganzen einen angenehmen Abschluß.

Die obenerwähnte[285] Handzeichnung der Sibylla mit der Schnur von 1514 (Taf. VII. Fig. 2) hat auch unserer Gestalt als Vorlage gedient. Die Stellung, Behandlung und Schattierung der Beine ist vollständig die gleiche, nur von der Gegenseite; auch der Kopf zeigt dort eine ähnliche Neigung, das Becken tritt ebenso, nur stärker hervor. Noch ein anderes Anzeichen weist mit untrüglicher Sicherheit auf das Jahr 1514 als Entstehungszeit für die Scheide hin: das von links oben herabstrahlende Licht, welches einen so unnennbaren Zauber über den ganzen Körper der Frau ausgießt. Durch diese Belichtung wird auf ihrer linken Gesichtshälfte ein heller Wangenfleck erzeugt, den eine Beschattung der Stirnseite und des Wangenrandes, des Mundwinkels, der Nasenwand und des Auges umgibt, während die andere Gesichtshälfte, mit Ausnahme eines kleinen Schattens unter dem Auge, hell erscheint, eine Schattierungsart, wie sie einzig auf den Zeichnungen des Jahres 1514 vorkommt, etwa — um nur ein Beispiel zu nennen — bei der Sibylla als Göttin Ceres (Taf. VII. Fig. 1; Kstslg. Bas. U. 10. 56). Was die Ausführung dieses Scheidenaverses betrifft, so gibt Urs Graf dadurch, daß er die Schatten nicht durch Schraffen, sondern durch Farbentöne andeutet, die Absicht kund, das Bild nicht zeichnerisch auf das Silber zu gravieren, sondern es malerisch-plastisch aus dem Silber herauszutreiben. In diesem Falle bringt das Relief selbst die Schatten hervor, und, daß diese ganz in der Art wie auf der Tuschzeichnung die Figur beleben werden, das kommt einem sofort zum Bewußtsein, wenn man bedenkt, daß diese Frauenpaarmesser an der sogenannten «Porte» (von «porter» = tragen), d. h. einer dünnen Kette oder einem stoffüberzogenen Riemen ziemlich tief vom Gürtel herunterhingen und daher ständig von oben belichtet wurden. Außerdem kommt auch erst in der Treibarbeit die Laute zu richtiger Geltung. Das Renaissanceblattwerk oben ist als Bestandteil der die getriebene Silberplatte umziehenden Fassung zu denken und als ein eigentlicher Beschlag anzusehen.

Im Skizzenbuche Hans Holbeins d. J. (Kstslg. Bas.), wo sie — gewiß kein schlechtes Zeichen für ihren künstlerischen Wert — im Laufe der Zeiten ihren Platz gefunden hatte, fiel mir die Rückseite der Scheide (Taf. XII. Fig. 2) in einer schwarzen Federzeichnung in die Hände. Eine gotische Laubranke überwuchert das Feld in seiner ganzen Ausdehnung. Unten abgeschnitten, daß die Struktur des Holzes sichtbar wird, steigt sie in drei großen Windungen empor. Kurz über der Schnittfläche sitzen zwei Blätter; ebenso entwächst der Ranke an jeder Windung ein langgezogenes Blatt und, unter diesem hervorkommend, ein seitlicher Zweig, welcher sich nach unten biegt, daselbst jeweils von dem unter ihm aufstrebenden Blatte umschlungen wird, und an dessen Ende ein Heckenröslein blüht. In gleichen Abständen voneinander liegen diese Rosen, deren unterste etwas von oben, die mittlere von der Seite und die letzte ganz von oben gesehen ist, samt dem Astende auf der Mittelachse der Scheide, dem Ganzen, im Bunde mit der gleichmäßigen Rankenverteilung, eine einheitliche, geschlossene Wirkung sichernd und dem Auge angenehme Ruhepunkte gewährend. Im übrigen aber ein reiches Sprießen und Wachsen und Sichverästeln und eine ungeheuere Bewegung, ein rasendes Auf- und Niederwogen der Blätter. Die Raumausfüllung ist glänzend durchgeführt und legt ein beredtes Zeugnis ab für den bei unserm Künstler so hochentwickelten Sinn für das Dekorative. Die Schraffierung der Laubranke ist von solcher Vollendung, daß Blumen und Blätter uns fast greifbar nahe treten, und gleichzeitig so sorgfältig vollzogen, daß wir uns die Ausführung nur in Graviertechnik vorstellen können; daß für diesen Scheidenrevers eine etwas bescheidenere Zierarbeit geplant ist, geht schon aus dem im Gegensatz zum Avers bloß in einem flachen Bogen nach unten ausladenden Mundstück hervor.

Diese Messerscheide, ein wahres Kleinod aus den glücklichsten Tagen altbaslerischer Goldschmiedekunst, behauptet ihren Platz neben den besten Erzeugnissen des nordischen Kunsthandwerks jener Zeit.

Eine letzte Scheide mit einer weiblichen Figur (Taf. XIII. Fig. 1) als Hauptmotiv bietet sich in einem

Niello der Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel dar (K. 17. 9; His 16). Es ist wiederum eine Dolchscheide, von 18,7 cm Länge, 3,2 cm oberer und 1,2 cm unterer Breite. Eine gotische Ranke mit unten sichtbarer Schnittfläche schlängelt sich in dreimaliger Biegung aufwärts. Ein ihr unten entspringendes schmal geformtes Blatt eilt flammengleich in die Höhe, ein vierteiliges größeres setzt in der Mitte, über einem scharfen Dorne an, und oben, von Blättern umgeben, sitzt die Frucht, ein dicker Granatapfel. Er ist dazu bestimmt, ein nacktes Weib zu tragen, welches, ziemlich in Vorderansicht dargestellt, das linke Bein etwas verwegen zurückstellt und das andere zum Schritt nach rechts vorn kokett vorsetzt. Sich leise in den Hüften wiegend, beugt die Frau das Köpfchen, dessen in der Mitte gescheitelte Haare ihren Rücken umflattern, sanft nach der rechten Schulter zu und blickt, einen sinnlichen Zug um den Mund, nach links. Das über ihrem Kopfe munter bewegte Spruchband trägt hier ausnahmsweise das Monogramm des Künstlers, das einfache verschlungene V und G. Im linken Obereck der Scheide beginnend, allwo das eine Ende sich eben völlig aufrollt, wellt es sich rechts dem Körper der Frau entlang hinunter, wobei es in der Höhe ihres Halses in zwei dünne, lange Enden übergeht. Das eine derselben, welches sich unten ringelt, läuft durch die herabhängende linke Hand, das andere wird von der am Bauche anliegenden rechten Hand ergriffen, schlingt sich um den Unterarm und fällt sodann, nachdem es beim rechten Knie noch einen großen Liebesknoten gebildet, bis zum Granatapfel hinab.

Das Datum der Entstehung dieser Scheide liegt nicht allzu weit ab von dem der vorigen. Sie mag 1515—1516 verfertigt worden sein. Das Laubwerk scheint, verglichen mit dem auf der Rückseite vorgenannter Scheide, etwas weicher, flüssiger. Indessen, das liegt doch nur an der verschiedenen Darstellungsweise. Das eine Mal ein Entwurf, eine Federzeichnung auf rauhem Büttenpapier, das andere Mal eine mit allen Mitteln der Technik ausgearbeitete Gravierung; sieht man genauer zu, so ist die Bewegung beidemale die gleiche. Anders steht es freilich mit den Figuren. Da ist ein gewisser Fortschritt bei unserem Scheidenbilde gegenüber der Sibylla auf der Laute

(Taf. XII. Fig. 1) und der nackten Frau auf Kandelaber desselben Jahres (Taf. XI. Fig. 3) unleugbar. Er besteht in der weicheren Behandlung der Körperpartieen, in der Ausmerzung des herben Etwas, welches jenen beiden Frauen, wenigstens an manchen Stellen, noch innewohnt. Jetzt lauter volle Formen, weichere Uebergänge zwischen Licht und Schatten, Anwendung von stark gebogenen Schraffen[266] und kreuzweise Uebereinanderlegen derselben, ähnlich wie bei der Schildhalterin auf dem Scheibenriß Stechelin-Bischoff von 1515 (Taf. VIII). Für die Körperstellung des Weibes finden sich in der Kunst Grafs noch mehrere analoge Beispiele. Schon die Frau auf der Handzeichnung Kstslg. Bas. U. 10. 42. von 1513 kennt den einen, lässig herabhängenden Arm und den anderen gebogenen, dessen Hand, etwas nach unten gedreht, auf dem Bauche aufliegt. Bei der Eva mit der Schlange auf einer Holzschnittleiste von 1515 (His 325 e)[267] treffen wir dieselbe Armhaltung, ebenso das gleiche Motiv des von der erhobenen Hand gefaßten, sich windenden Gegenstandes, wie auch bei der nackten Frau auf den Titelblättern mit dem nackten Manne und nackten Weibe auf Säulen von 1516 (His 315 u. 316; Taf. VI. Fig. 2), wo eine Modellierung auftritt, welche der unserer Figur äußerst nahe kommt, und auf dem Virgiltitel von 1519.

Außer dem Problem der stehenden männlichen und dem der stehenden weiblichen Figur erfreut sich das des stehenden oder springenden und kletternden Kindes, des Putto, einer liebevollen Pflege im Scheidenschmuck.

Das erste Beispiel dieser Art stammt aus dem Jahre 1512. Es ist eine Renaissance-Dolchscheide mit einem Putto auf Kandelaberornament (Taf. XIII. Fig. 2), die uns in einem Niello erhalten ist (Kstslg. Bas. K. 17. 8; His 17); Länge 16,5 cm, obere Breite 2,3 cm, untere Breite 1,1 cm. Der Kandelaber ist weitaus der beste, den ich im ganzen Ornamentenschatz Urs Grafs gefunden habe. Es scheint mir daher wahrscheinlich, daß er eine ziemlich getreue Nachbildung einer italienischen Arbeit ist. Mit Gehängen verziertes Blattwerk stützt ein gewundenes Glas, auf dem eine italienische, mit Schuppen und Schildchen reich geschmückte Flasche steht, an deren langem Halse ein Streitkolben mit Tragriemen

und ein Roßstirnschild mit der Jahrzahl 1512 kreuzweise angebracht sind. Darüber erhebt sich, wiederum auf Blattwerk ruhend, eine trommelartige Basis, auf welcher der von vorn gesehene geflügelte Putto steht. Seine Füße sind an den Fersen ebenfalls mit Flügeln besetzt; der rechte Fuß ist als Standbein gedacht, der linke im Knie fast unmerklich gebogen, ein wenig nach vorn gerückt und berührt die Basisplatte nur mit den Zehen. Der Kopf mit dem schief auf das linke Ohr gedrückten Barett ist nach rechts gedreht, und nach derselben Seite wird auch das Monogrammtäfelchen gehalten, welches im ausgestreckten linken Arme ruht und durch die rechte Hand, welche seine linke obere Ecke anfaßt, gestützt wird.

Am Puttenleib ist das Nebeneinanderstellen von hellstem Licht und dunklem Schatten, wie es auch den Putten des Maximiliantitels (1512) eigen ist, hervorzuheben. Wie bei dem römischen Krieger auf der Scheide von 1512 (Taf. IX. Fig. 3), so dringt auch hier das Licht von links auf den Putto ein, bewirkt jedoch, zusammen mit den gebogenen Schraffen und mit den lebhafteren Konturen der Arme und Beine eine viel weichere Modellierung als dort. Wohl zeigt die Körpergebung im einzelnen noch manches Befangene, allein das vergißt man gerne beim Anblick der feinen Zeichnung des Kopfes. Ein großer Schritt in der plastischen, der Natur nahe kommenden Durchbildung des kindlichen Körpers innerhalb der Kunst Grafs ist geschehen und wir begreifen es, wenn er an der sichtbarsten Stelle stolz dem Putto selbst die Tafel mit seinem Monogramm in die Hand gibt.

Schon das nächste Jahr 1513 sah einen in Körperform und -bewegung völlig ausgebildeten Putto.[268] Dieser Zeit gehört eine Darstellung von acht Putten im Gezweig (Taf. XIII. Fig. 3) auf der Scheide einer Ochsenzunge[269] an. Der in der Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel befindliche Nielloabdruck (K. 17. 10 ; His 14) mißt in der Länge 17,8 cm, in der oberen Breite 5 cm und in der unteren Breite 2 cm. Die Anlage des Bildes ist äußerst reich, so daß man anfangs nur unentwirrbares Laubwerk mit vielen Putten darin zu sehen vermeint. Bald jedoch beobachtet man, wie aus dem Stück Erde unten eine Ranke wächst, die sich erst ein wenig nach rechts biegt,

um dann kräftig nach links auszuladen und, einen Seitenzweig, dessen Ende ein Granatapfel mit Spitze ziert, nach rechts schickend, sofort wieder selbst nach dieser Seite sich zu wenden, wie sie dann, nach Abgabe eines linken Seitenzweiges mit Granatfrucht, in großem Bogen sich nach links wirft und schließlich in zwei, nach rechts entsendeten Ausläufern ihr Ende findet, deren einer mit einem Granatapfel sich nach unten neigt, während der andere sich nach oben rankt und mit einer reifen Granatfrucht, deren Samen die sie beengende Hülle gesprengt und zurückgeworfen haben, abschließt; und zwischen all diesem Blätter, wo der Raum es gestattet. Und die Putten, auch sie lassen sich auseinanderhalten, ja, sogar in eine obere Gruppe von Menschen- und in eine untere von Engelskindern zerlegen, welche in humorvollen Gegensatz zu einander gestellt sind. Links oben der Anführer der irdischen Fünf, einer mit einem richtigen Lausbubengesicht. Das Barett mit den fünf ungeheuren Federn stolz auf die linke Kopfseite geschoben, die Kinnschnur am Halse, so dringt er, mit dem linken Fuße weit ausschreitend, nach rechts, hält in der Linken die flatternde, zweiwimpelige Fahne und greift mit der Rechten an den an einem Riemen um seine Lenden hängenden Dolch. Unter ihm, fast auf der Mittelachse der Scheide, sitzt ein zweiter, halb nach links gedreht, das linke Bein hochgezogen und das rechte fest gegen den nächsten Zweig gestoßen. Er ist eben im Begriffe, seinem ihm zugewendeten Gefährten, welcher, auf dem Kopfe eine eng anliegende altmodische Bundhaube und einen Stückpanzer auf dem Körper, das linke Bein um einen Ast gelegt hat, mit der Rechten sich am Gezweige festhält und, mit dem rechten Fuße zappelnd, nach oben zu klimmen versucht, hilfreich beizustehen, indem er dessen linker Hand seine rechte entgegengestreckt — da naht sein Verhängnis in Gestalt eines rechts über ihm bemerkbaren Putto, welcher die Beine um die Ranke geschlungen hat, mit den Händen sich gleichfalls an ihr hält und, den Rücken nach unten, stillvergnügt ihr entlang rutscht. Schon erhält der ahnungslos Dasitzende einen unsanften Stoß gegen die linke Schulter, er greift mit der Linken nach einem Halt, statt dessen fühlt er nur die silberbeschlagene und mit zwei Troddeln geschmückte

Hängetasche seines Gegners. Etwas tiefer sehen wir einen anderen in Rückenansicht dastehen, wie er mit der Rechten die äußere Ranke ergreift und sich nach links hinüberlehnt. Er bildet das Bindeglied zwischen den Menschen- und den Engelsknaben, denn er hält, vom Wunsche beseelt, an der Rutschpartie, welche die drei Engel ausführen, teilzunehmen, dem unter ihm sitzenden seine linke Hand entgegen. Doch dieser schaut nach der anderen Seite, stützt die Rechte selbstbewußt in die Seite und, mit der Linken die Ranke fassend, rutscht er auf ihr hinunter. Schon fährt ein zweiter, ohne die Hände zu gebrauchen, die Füße vorstreckend, in schnellstem Gleiten vor ihm dahin ; an einer kurzen Schnur schwingt er in der Rechten ein Täfelchen mit dem Künstlermonogramm und, um seine Geschwindigkeit etwas zu mäßigen, stemmt er seine linke Hand gegen — die Einfassungslinie des Scheidenbildes. Der dritte, welcher sich einen Stückpanzer umgeschnallt hat und an der linken Hüfte den Dolch trägt, hat gerade den Boden erreicht und blickt nach rechts ; noch sind seine Kniee von dem harten Anprall gebeugt, noch schließt seine linke Hand sich um den Stamm der Ranke, während die herunterhängende Rechte einen Stab hält.

Die Körper der Putten sind sehr gut gebildet, die Gravierung zeigt den Meister von seiner besten Seite.

Diese Dolchscheide wird durch einen Umstand, der sich auf die goldschmiedtechnische Ausführung bezieht, besonders interessant. Schon zu Anfang fiel uns der Reichtum, die große Fülle der alles überziehenden Ornamentierung auf. Wir bemerkten mit Verwunderung, wie der eine Putto sich an der umrahmenden Linie hält. Gehen wir einmal dieser Randlinie entlang weiter. Da werden wir beobachten, daß diese auf ihrer ganzen Länge beständig überschnitten wird und daß die Abstände zwischen den überschnittenen Stellen sehr klein sind, ebenso klein, als die leeren Zwischenräume auf der ornamentierten Fläche selbst, wo, soweit es angeht, jeder Endpunkt einen anderen berührt, ja, wo einmal sogar — zwischen dem rechten Ellbogen des zweituntersten Putto und dem nächsten Blatt — ein deutlich sichtbarer Steg sich findet. Ein solches Ineinandergreifen und Sichhalten der einzelnen Teile wäre bei

einer gewöhnlichen Gravierung unnötig und kleinlich. Eine Gravierung wies die ursprüngliche Scheide allerdings auf, aber — eine Gravierung mit durchbrochener Arbeit, dazu bestimmt, mit sattfarbigem Sammet, wie es besonders später gebräuchlich war, oder etwa auch mit einer vergoldeten Platte unterlegt zu werden. Die für die Scheide bestimmte Silberplatte wurde daher erst graviert und hierauf der ganze leergebliebene Hintergrund sorgfältig aus der Platte herausgemeißelt; er durfte naturgemäß nur aus ganz kleinen Stücken bestehen, wenn das Ganze nachher zusammenhalten sollte. Als letzter, schlagendster Beweis sei aber noch das Nielloblatt selbst ins Feld geführt. Da sieht man noch, nach nahezu 100 Jahren, wie aus dem Papier die weißen Stellen des Hintergrundes reliefartig nach oben treten. Der Meister hat daher nicht gleich nach vollendeter Gravierung den Abdruck von der Platte genommen, sondern erst, nachdem auf dieser die durchbrochene Arbeit ausgeführt war, und so entstanden auf dem vorher angefeuchteten Papier, da wo es keinem Druck ausgesetzt war, nach dem Trocknen die kleinen Erhöhungen.

Mit diesem Dolchscheidenriß eng verwandt ist der ebenfalls um 1513 zu datierende, in einer Handzeichnung erhaltene Entwurf zu einer Schwertscheide mit fünf reifspringenden Putten (Taf. XIV. Fig. 1; Kstslg. Bas. U. 9. 61); Länge 31,5 cm, obere Breite 3,8 cm, untere Breite 3,7 cm.[270] Die am Ort flach ausgerundete und mit einem die seitliche Fassung fortsetzenden, oben geschweiften und nach unten in Renaissanceblätter übergehenden Mundbeschlag versehene Scheide wird in ihrer vollen Länge von einer sechsmal geschwungenen gotischen Ranke durchzogen. Ueber diese hin sind die Putten derart verteilt, daß der unterste noch auf dem grasbedeckten Boden steht, aus welchem der dicke Stamm der knorrigen Ranke emporwächst, während die übrigen in gleichen Abständen über einander auf einem kräftigen Blatt oder einem seitlichen Aste Aufstellung genommen haben. Da tanzt der unterste, das linke Bein hüpfend erhoben, halb nach rechts gewendet, und über dem nach links gekehrten Kopfe schwingt er mit beiden Händen den Reif. Sein Gespiele über ihm zeigt sich in hübscher Rückenansicht; er steht auf dem rechten Fuße und

blickt, das Haar in die Höhe gesträubt, nach links, den Reif gerade vor sich haltend, durch welchen er das linke Bein gesteckt hat. Der mittlere Putto ist ein durch Bewegung und Verkürzung gleich ausgezeichnetes Figürchen. Auf dem rechten Fuße sich haltend, beugt er den Rumpf so weit vor, daß sein Kopf fast ganz von oben gesehen wird, und müht sich gewaltig ab, das linke Bein, welches er durch den Reif, den er mit den gebogenen Armen umfaßt hält, gesteckt hat, wieder zurückzuziehen. Ueber ihm steht der vierte, ein strammer Bursche in Rückenansicht, auf einem Seitenaste. Er ist mit dem rechten Bein durch den Reif geschritten, den er unten mit der Linken und oben mit der erhobenen Rechten ergriffen hat, und wendet sich, den Kopf in den Nacken geworfen, nach rechts. Endlich der letzte. Doch der scheint sich auf der schwanken Spitze der Ranke nicht sehr wohl zu fühlen, denn gar zaghaft bückt er sich nach links und hebt das rechte Bein, um es durch den Reif zu führen, durch den er bis an die Hüften gekrochen ist, während er sich auf das linke Bein nicht recht zu stützen weiß, und, obwohl er sich mit dem Rücken noch an das Rankenende anlehnt, so flattern ihm seine Haare wirr im Nacken und sein Gesicht drückt alles eher als frohe Zuversicht aus.

Das Ganze, so ungezwungen es sich gibt, entbehrt doch nicht einer gewissen, mit Verständnis durchgeführten Symmetrie. Die Mitte ist durch den einen eigentlichen Knäuel bildenden Putto hervorgehoben, über und unter ihm dann die zwei von hinten gesehenen, in einander entgegengesetzten Richtungen sich bewegenden Putten mit durch den Reif gesteckten Beinen, oben und unten endlich je einer, der, in Vorderansicht dargestellt, die Beine frei hat, und dessen Körper sich wiederum gerade nach der anderen Seite als sein unterer, bezw. oberer Nachbar dreht. Also alles wohl überlegt, wohl abgewogen, und daher auch von durchschlagender Wirkung. Für die Ausführung kommt allein die Treibarbeit in Betracht, denn einer solchen rufen förmlich die in kräftiger Breite hervortretenden Körperflächen.

War bei dieser und der vorhergehenden Scheide die Bewegung der Putten bei aller Lebendigkeit doch noch auf ein gewisses Maß beschränkt, so führt uns dagegen eine Schwertscheide, deren ganzer Stilcharakter in die Jahre 1515—1517

weist, den tollbewegten Putto der späteren Zeit vor Augen (Taf. XIV. Fig. 2 u. 3). Das betreffende, aus zwei Stücken bestehende Niello, welches im Besitz des K. Kupferstichkabinetts zu Berlin ist, hat im Ganzen eine Länge von 47,05 cm, eine obere Breite von 4,6 cm und eine untere Breite von 4,2 cm.[271] Als Vorwurf ist ein auf Kandelaberwerk stehender, bogenschießender Amor gewählt. Ein Becken dient dem Ornament als Basis. Darüber bäumen sich Renaissanceblätter auf, über denen ein Engelskopf schwebt. Es folgt sodann auf gotischem, gebuckeltem Fuße eine große italienische Vase, aus welcher sich Blätter herausranken, deren unterste zwei kleine Laubgehänge tragen, während die oberen ein gotisches, mit aufgesetzten Glastropfen umzogenes Trinkglas umgeben, über dessen Rand eine Kugel sich zeigt, welche zwei vermittels eines Ringes an den Oberkiefern und Schwänzen aneinandergeschlossene Delphine zu verschlingen suchen. Aus dem unteren Ring wächst ein Stengel, der durch den Schwanzring läuft und sodann in schmale Blätter übergeht, welche einen Renaissancekrug tragen, auf dem ein hübschgeformter, cylindrischer und in der Mitte mit einem umlaufenden Kugelkranz gezierter Humpen aufsitzt. Darüber wieder Blattwerk, von dem zu beiden Seiten an Ringen ein mit Perlen und Quasten versehenes Laubgehänge nach unten fällt, dann ein kleiner Tambour, zwei aufrechte, einander anblickende Delphine, nochmals zwei Blätter, und, auf einem zwischen ihnen emporwachsenden Stengel balancierend, ein einem gestürzten Kelche ähnliches Gefäß, welches oben mit Blättern, an denen links und rechts je eine Kugel hängt, verkleidet ist. Endlich ist als würdige Bekrönung des ganzen seltsamen Aufbaues ein umgestürzter Puttenkopf mit Basiliskenflügeln darauf gesetzt. Auf dessen Blattwerkkragen steht nun der geflügelte Amor in Sprungstellung halb nach rechts gedreht, das rechte Bein, dessen Unterteil eine der kühnsten Verkürzungen aufweist, im Knie gebogen, das linke weit vorgestreckt. Wirbelnd umpeitschen ihn die langen Enden seines Gürtels, indes er, ein breites Lächeln auf dem feisten Gesicht, den in der Mitte mit vegetabilischem Ornament umlegten Bogen gespannt hat und im Begriffe steht, einen Pfeil nach rechts oben zu entsenden.

Die Körperbildung ist eine vortreffliche; bei aller Muskelgebung ist das Schwammig-Weiche des kindlichen Körpers sehr gut zum Ausdruck gebracht. Die Kandelaberkomposition ist, obgleich sie eine der bizarrsten unter den Werken Grafs ist, in ihren einzelnen Teilen dennoch anziehend; was uns da am meisten besticht, das ist die flotte, schwungvolle Strichführung, welche das völlige Beherrschen des Materials beweist, wie sich dies etwa bei den Delphinen oder in der feinen Spiegelung am obersten Gefäße äußert.[272] Interessant ist die Feststellung, daß Urs Graf, um mehr Abwechslung in die Symmetrie des Aufbaues zu bringen, sich den Humpen in der Augenhöhe des Beschauers stehend denkt, daß infolgedessen alles, was über dem Humpen sich befindet, von unten, und was unter demselben, von oben gesehen sich darstellt.

Hiermit endet die Reihe der Scheiden Urs Grafs.

Nächst dem Schwert, Dolch und Messer bot damals der Gürtel ein dankbares Feld zum Anbringen von kunstvoll in Edelmetall gearbeiteten Spangen und Beschlägen aller Art. Das Hauptstück an dem meist mit schwarzem, daneben auch buntem Seiden- oder Sammetstoff übernähten Ledergürtel wie auch an dem Kettengürtel war aber und blieb stets das Schloß. In den Basler Inventaren jener Zeit kehren diese Schloßgürtel immer wieder,[273] so im Jahre 1532:[274] «i schloßgürttel, mit einer guldin porten»,[275] 1540: «i schwartzer Samater schloßgurtel, mit ii Silberin Spangen» und 1545 im Nachlasse des Goldschmieds Balthasar Angelrot: «sechs par silber ubergültte beschlechtt[276] zun schlos gürttell, i silberuergültenn schlos gürttell mitt Silber beschlagenn». Aber auch das Gürtelschloß selbst wird besonders angeführt, so 1551: «ii silberi schloß, an ein gürttell» und 1554: «i blouwen senckel gurtel mit zweien silber vergulten schlossen, vnd xxi silbervergulten spangen».[277]

Ein solches Gürtelschloß hat uns nun auch Urs Graf in einer braunen Federzeichnung hinterlassen (Taf. XV; Kstslg. Bas. U. 11. 119). Wohl ist dieses Schmuckstück durch Hirths «Formenschatz» (1879. Nr. 102) bereits weiteren Kreisen bekannt geworden, allein über den Verfertiger war man sich bis jetzt noch nicht klar geworden. Versuchen wir nun heute dem Meister gerecht zu werden!

Das Gürtelschloß besteht aus zwei länglich-achteckigen Platten, deren jede eine Länge von 8,3 cm und eine Höhe von 3,9 cm hat, und aus einer Kette, welche sie aneinanderschließt. Beide Platten sind durch ein von einer schmalen Linie eingerahmtes Ranken- und Blumenmuster belebt. Um die schmale Einfassungslinie fügt sich sodann die schnurartig gedrehte, kräftige Fassung,[278] welche indes sich nicht um die ganze Platte zieht, sondern da, wo der Gürtel ansetzen wird, in Wegfall gerät. In den beiden, einander benachbarten Oberecken der Platten nimmt je eine gotische Blumenranke ihren Anfang, welche, nachdem ihr ein Blatt nach innen und ein winziges Blättchen nach außen entwachsen sind, alsbald einen inneren, seitlichen Zweig abgibt, mit dem sie sich unten wieder kreuzt. Sie fährt nun in einem Bogen nach unten, teilt sich, nach Entsendung eines äußeren Blattes, in zwei Aeste, deren kleinerer sich nach dem Ausgangspunkt der Ranke zurückbiegt, oben mit einem Blatt besetzt ist und an seinem Ende eine große nelkenförmige Blume trägt, während der größere die ursprüngliche Vorwärtsbewegung der Ranke wieder aufnimmt und in einer von oben nach unten sich ausbiegenden Spirale zu Ende führt. Auch hier wieder sitzt eine ähnliche große Blume an der Spitze des Astes. Wie man sieht, ist das Schema der Ranke auf beiden Platten dasselbe. Im Einzelnen aber ist sie geistreich variiert. Ich will nicht von dem seitlichen Zweiglein reden, welches nur auf der linken Platte sich gabelt, nicht von den mittleren Blättern, welche links größer gebildet sind und deren unteres sich ebenfalls nur links um die nächste Ranke schlingt, sondern von den Blumen. Voll ausgebreitet, daß sie oben und unten an die Randlinie stoßen, liegen sie auf der Längsachse der Platten. Am meisten Aehnlichkeit haben noch die zwei inneren Blüten, von denen die linke bloß vier, sich doppeladlerartig teilende Kelchblätter hat, während die rechte deren sechs besitzt, welche sich wie Radspeichen von links nach rechts bewegen. Von den beiden äußeren Blumen ist die linke fast nur zur Hälfte sichtbar; auch die rechte, in der sich schon die Frucht gebildet hat, — man darf sie hier wohl eher Türkenbund als Nelke nennen — ist nach außen gedreht.[279]

Blumen aber und Blätter sind genau so ausgezaddelt und

stilisiert, genau so unruhig bewegt, wie auf der Dolchscheide mit der Dame in langem Gewande (1513; Taf. XI. Fig. 2),[280] wie auf Initialen (H, Σ, T) in Joh. Frobens I. Typus 1513[281] und wie auf der Holzschnittleiste mit zwei Ranken und zwei Vögeln von 1513 (Fig. 2); in diesem Jahre mag denn auch das Schloß entworfen worden sein. Auch die absichtlich, um den Astcharakter zu wahren, etwas ungelenk ausgeführten Biegungen der Ranke finden wir auf der genannten Dolchscheide wieder, ebenso die Querschraffen am Geäst und den Schnörkel am Astabschnitt. Aber auch Dolchscheiden wie die mit dem Trommler und Pfeifer (Taf. IX. Fig. 1) mit gleicher Blatt- und Astschraffierung, mit dem ganz kleinen und dem größeren Blatte oberhalb der Schnittfläche, die mit dem Narren (Taf. IX. Fig. 2) und die mit dem nackten, barettgeschmückten Weibe (Taf. XI. Fig 1) mit den kleinen Seitenranken und Gabelungen und der Scheidenrevers (Taf. XII. Fig. 2) mit in einen Schnörkel auslaufendem Astabschnitt und den Verästelungen können ihren gemeinsamen Ursprung mit unserem Gürtelschlosse nicht verleugnen.

An den einander zugewandten Seiten der Platten ist links eine Oese, rechts ein Haken angebracht. Eine von der Oese gehaltene achtzehngliedrige Kette läßt sich in den Haken einhängen und vermittelt so die Verbindung zwischen den beiden Gürtelteilen. An der Kette, um deren letztes Glied er seinen Stiel geschlungen hat, baumelt ein schöner, halbaufgesprungener Granatapfel. Ueber die Ausführung des Gürtelschlosses, welche in mehr denn einer Hinsicht bemerkenswert ist, gibt die Zeichnung mit ihren aufgemalten Farben den denkbar besten Aufschluß. Die Farbenverteilung ist folgende: Der Grund und der Außenrand der Platten ist gelb, ebenso die Oese, der Haken, die Kette, ferner der Stiel, die untersten Blätter, die gesprengte Fruchthülle und der Endknollen des Granatapfels.[282] Die Ranken, Blätter, Blumen und der innere Rand auf den Platten, sowie die mittleren Deckblätter und die obersten Blättchen des Granatapfels sind weiß. Die Butzen und die beginnende Frucht in den Blumen sowie die Granatsamen sind lilabraun. Auf Grund dieser Farben läßt sich nun unter gleichzeitiger Beobachtung der zeichnerischen Eigentümlichkeiten folgendes betreffs

der Goldschmiedearbeit feststellen: Die Ranke mit ihren Blättern und Blumen wird zuerst aus einer dünnen Silberplatte leicht herausgetrieben und hierauf aus dieser Platte behutsam herausgemeißelt und -geschnitten, worauf vermittels einer Zange das Blatt- und Blumenwerk in die gewünschte Lage zurechtgebogen wird. Nunmehr wird diese silberne Blumenranke auf einer vergoldeten, von einem schmalen Silberstreifen und einer dahinter aufgelöteten vergoldeten Randschnur umsäumten Platte befestigt. Dies geschieht nicht durch Auflöten, welches hier unmöglich wäre, sondern, wie in damaliger Zeit üblich, vermittels kleiner, an der Rückseite der Ranke angelöteter Spangen, welche durch ihnen entsprechende kleine Löcher der vergoldeten Platte gestoßen und auf der Hinterseite der Platte durch Umbiegen u. dergl. und zuletzt durch Lötung festgehalten werden. Nachdem auch noch die vergoldete Oese und der Haken hinten angelötet worden sind, mag die Rückseite der Platte durch eine zweite aufgelötete sauber abgeschlossen werden. Die Kette ist entweder aus Gold oder vergoldet, die Granatfrucht in Silberguß hergestellt, mit Vergoldung von Stiel, Fruchthülle und des oberen Endknollens: besonders an sie angesetzt sind die mit der Zange gebogenen größeren silbernen und die kleineren vergoldeten Blätter. Der wohlerwogene Gegensatz von Gold und Silber und dazwischen durchschimmernd die lilabraune Auftragfarbe am Granatsamen und an den Butzen der Blumen, dazu eine höchst geschickte ornamentale Zeichnung innerhalb eines einfachen, aber wirkungsvollen Rahmens machen das Gürtelschloß zu einem Zierstück voll auserlesener Schönheit.

Einer enormen Verbreitung erfreuten sich damals die nur zum Schmuck dienenden «Zeichen», worunter man die Anhängsel und Amulette, welche an Rosenkränzen und Halsketten, und die Agraffen, welche am Barett befestigt waren, verstand. Ich greife aus Inventaren jener Zeit aufs Geratewohl einige Beispiele heraus. So treffen wir die Zeichen der Rosenkränze oder Paternoster an: 1506: «pater noster zeichen vergult», 1522: «1 silbrin zeichen an ein paternoster», 1523: «1 schwartz angsteini[283] pater noster mit eim guldin zeichen Sant Anna» und 1545[284] in Balthasar Angelrots, des

Goldschmieds, Nachlaß: «drü und viertzig silberubergülte zeichenn gros vnnd klein an patternoster». Das Zeichen an der Halskette wird namhaft gemacht 1552: «1 sylberi zeichen an halß» (St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein) oder in einem zürcherischen Teilrodel: «1 guldin Zeichen mit 1 Steinli an Hals» (P. Ganz, «Aus zürcherischen Theilrödeln», im «Zürcher Taschenbuch», 1900, pag. 231). Den Barettschmuck endlich nennen folgende Aufzeichnungen: 1519: «i zeichen In silber geuaßt an ein parret», 1545: «ii grossi silberin zeichenn vff parett» und 1554: «ii samati baret das ein mit guldin zeichen» (letztere zwei Einträge aus den Nachlässen der Goldschmiede Balthasar Angelrot und Cünradt Thorer; St. Arch. Bas. Beschreibbüchl.). Waren diese Zeichen flach und rund oder oval, so wurden sie auch wohl «Scheiben» genannt. Schon 1410, im Besitz des Conrad Münch, Custos am Münster, finden wir: «drissig schiben sylberin mit agnus dei, ein silberin schibe verguldet mit sant petern» und 1537: «i Berlimüter[285] schÿbli» (St. Arch. Bas. Beschreibbüchl.).

Solcher Zeichen oder eigentlich Scheiben[286] von Urs Grafs Hand besitzen wir in Niellen und Handzeichnungen erfreulicherweise nicht weniger als 18. In ihrer überwiegenden Mehrzahl sind sie «Heiligenzeichen» und nur drei tragen Profandarstellungen. Wegen ihrer Größe können sie sämtlich nicht als Paternosterzeichen in Anspruch genommen werden. Ich halte vielmehr 16 davon wegen der starken Hervorhebung der einzelnen Figur und des Zurücktretens der Umgebung, wie auch wegen ihrer z. T. eirunden Form für Barettzeichen,[287] während 2 mit kleineren Figuren und eingehenderer Behandlung des Landschaftlichen mir eher einem Halsschmuck anzugehören scheinen, für welchen auch noch anderes spricht.

Aber betrachten wir diese beiden Halszeichen einmal selbst! Sie sind kreisrund und haben einen Durchmesser von je 6,4 cm; die Niellen sind im Besitze der Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel.

Das eine Rundbild enthält die Legende von dem jüngeren Tobias (Taf. XVI. Fig. 1), das andere die vom hl. Christophorus. Auf ersterem (Kstslg. Bas. K. 17. 3; Hls 10) sieht man den nach rechts gewendeten Tobias in der

Gewandung, wie man sie zu des Künstlers Zeit gerne auf Reisen trug, links am Ufer des Tigris sitzen. Die halblange, auf der Brust spitzwinkelig geöffnete Schaube läßt das den Halsausschnitt des Wamses ausfüllende Hemd sehen: sie hat einen breiten Schulterkragen und Aermel, welche am Ellbogen fast in ihrer ganzen Breite durchgeschnitten sind, sodaß, da der Unterärmel nach hinten herabfällt, der Arm aber nur durch den Oberärmel gesteckt ist, auch noch der Wamsärmel zum Vorschein kommt, welcher am linken Arm weit gebildet, am rechten aber nur im Oberteil stark gebauscht, unten dagegen eng ist. Tobias ist eben damit beschäftigt, seine Füße im Fluß zu baden; seine Schuhe stehen im Vordergrunde neben ihm am Ufer. Da sieht er von rechts her, um ein baumbewachsenes Eiland herumschwimmend, den gewaltigen Fisch auf sich zueilen, welcher den Kopf mit dem weitgeöffneten Maul voll drohender Zähne aus dem aufwogenden Wasser heraushebt. «Vor dem erschrak Tobias, und schrie mit lauter Stimme und sprach: O Herr, er will mich fressen!» heißt es im Buche Tobias (VI, 3). Eben diesen Moment stellt unser Bild dar. Furcht malt sich in seinen Zügen, mutlos liegt seine rechte Hand auf dem Schoße und mit der linken deutet er ängstlich auf den Fisch hin. Doch hinter ihm steht sein Begleiter, der Erzengel Raphael, einen Goldreif mit emporstehendem Kreuze auf dem langen Haar, tippt ihm mit der rechten Hand auf die Schulter, weist auf den Fisch und erklärt ihm mit feinem Lächeln, was er mit dem Tiere zu tun habe. Im Hintergrunde erscheint, von den Fluten des schilfbewachsenen Stromes bespült, obwohl in Wirklichkeit meilenweit von ihm entfernt, das als Burgschloß gedachte, mit Mauer, Zinne und Turm bewehrte Haus des Raguel in Ekbatana, wo die beiden Wanderer später einkehren sollten; vor dem Hause schwimmt ein Schwan. Aus dem Dachfenster aber beugt sich Raphael weit heraus, schwingt in der Rechten sein Schwert und vertreibt damit drei böse Geister.[288] Tief im Hintergrunde links springt ein bergiges Stück Land, auf dessen Höhe eine Kapelle steht, in den Fluß vor.

Die Platte mit Christophorus (Taf. XVI. Fig. 2; Kstslg. Bas. K. 17. 4; His 11) zeigt den Heiligen, wie er durch die Furt des Flusses nach links an das Ufer watet,

wo das Jesuskind, in dessen Nähe ein Häslein unter dem Gebüsch hervorlugt, neben einem knorrigen Baume, auf dem ein Vogel zwitschert, sitzt und ihm die Händchen entgegenstreckt. Den Leib des Riesen bedeckt ein bis zu den Knieen reichendes Gewand, um welches sich der Lendengürtel schlingt, von dem ein langes, gekrümmtes Dolchmesser herabhängt. Ein Ueberwurf, welcher die Schultern deckt und, nach unten fallend, vom Winde bewegt wird, und eine um den Kopf gelegte Binde, welche das wirre Haar zusammenhält, vollendet seine Kleidung. Er geht etwas gebückt, nur den Kopf mit dem lang herabwallenden Barte hat er erhoben und hält sich mit beiden Händen an dem Baumstamme, den er als Stock benutzt. Hinter ihm, am anderen Ufer, lehnt sich, mit zurückgeschlagener Kapuze, der Einsiedler gegen einen Felsen, auf welchen er den rechten Arm gelegt hat, und hält mit der linken Hand die Laterne über das Wasser. Weiter hinten, da wo die Einsiedelei mit ihrem Glockentürmchen steht, gewahrt man einen Ruderer auf dem Flusse, der alsbald wieder zum breiten Strome wird, auf dem sich das Segel eines Schiffes bläht. Noch weiter, und ein Vorgebirge, auf dem ein stolzes Schloß tront, streckt sich in den Strom vor und läuft in eine lange, schmale Landzunge aus. Eine Brücke verbindet das Vorgebirge mit der gegenüberliegenden Uferstadt, deren Türme sich vom Horizont abheben, das Ganze ein perspektivisch wohlverstandenes, überaus reizvolles Landschaftsbild.

Auch bei der Tobiasdarstellung gehört die Landschaft mit zum Anziehendsten. In den Figuren drückt sich dagegen noch eine gewisse Unsicherheit aus; so hat das Auftreten des Christophorus wirklich etwas Zaghaftes, der linke Oberschenkel des Tobias ist viel zu lang, das rechte Bein des Engels in unmöglicher Drehung. Es ist die Kunstentwicklung, wie sie uns die Jahre 1511—1512 bei Urs Graf vorführen; die Bildung der Häuser ist denen im «Leben des hl. Batt» (1511; His 224—239) aufs engste verwandt, die Bäume zeigen noch Querschraffen und Tobias hat die für jene Jahre so bezeichnende Schrägschraffierung des Gesichts;[289] ebenso deutet das Zusammenstellen zeitlich und örtlich von einander verschiedener Vorfälle auf die Frühzeit. Beide Gravierungen sind an derselben Stelle

auf gleiche Art signiert, nämlich zu unterst mit dem einfachen verschlungenen Monogramm und der rechts davon befindlichen Boraxbüchse,[290] welche bei Christophorus die gewöhnliche Form zeigt, während sie seltsamerweise bei Tobias gestürzt ist und der abgehobene Deckel neben ihr liegt. Auch die landschaftliche Szenerie mit dem in der Mitte nach hinten strömenden Fluß, den Bäumen am Ufer, deren einer, alt und dürrästig wie bei Dürer, im Vordergrunde steht, das junge Gewächs überragend und zurückschiebend, und dem im Hintergrunde sich vorlegenden Haus, überhaupt die ganze, ins Einzelne gehende Naturschilderung gleicht sich ausnehmend auf den zwei Bildern. Denkt man noch an ihren gleichen Durchmesser und zieht man in Betracht, daß beidemale ein ganz ähnlicher Gedanke versinnbildlicht ist, nämlich auf der einen Seite Christophorus, welcher das sichere Geleiten über einen Fluß übernommen hat, auf der anderen Seite Raphael, welcher dem Tobias durch ausgedehnte Länderstrecken als Führer dient, so kommt man zum Schlusse, daß die zwei gravierten Rundplatten innerlich und äußerlich zusammengehören. Ich halte sie darum auch für Vorder- und Rückseite eines Halszeichens: sie wären also mit ihren ungravierten Hinterseiten aneinander gelegt, ringsum verlötet, mit entsprechender Randeinfassung versehen, an eine Halskette gehängt worden. Dabei müßte die Seite mit Christophorus wegen der in der Mitte stehenden größeren Figur und der Popularität des Heiligen als Avers angesehen werden. Die Hinweise auf die sichere Führung zu Wasser und zu Lande ließen sich zwanglos damit erklären, daß das Halszeichen als Amulett für einen Pilger geschaffen wurde.[291]

Eine ansprechende Sammlung von Entwürfen zu Barettzeichen (Taf. XVII) füllt ein Blatt der Oeffentlichen Kunstsammlung zu Basel (U. 6. 25). Die 12 Federzeichnungen, deren Stil auf das Jahr 1513 deutet, bringen, der Reihe nach genommen, folgende Vorwürfe:

1. St. Barbara (rund; 5,6 cm Durchmesser). Die Heilige sitzt, das Haupt von einem Strahlennimbus umgeben, in Vorderansicht auf einer felsigen Rasenbank. Sie greift mit der Linken an den rechts aufragenden Turm, unter dessen Dach eine Holzgalerie vorgebaut ist; die Rechte ruht auf einem Buch,

das geöffnet auf ihrem Schoße liegt. Das Haar ist auf der Mitte des Kopfes gescheitelt und rahmt ihn beidseitig durch aufgebundene Zöpfe ein. Ein vierpaßförmig tief ausgeschnittenes Leibchen, dessen oberen Rand eine breite Borte umzieht, schmiegt sich eng um den Brustkörper, Hals und Schultern unbedeckt lassend; den vollen Busen verhüllt das in den Halsausschnitt sich eindrängende Hemd. Die anliegenden Aermel haben nur am Schulteransatz eine leichte Puffung mit kleinen Längsschlitzen. Der lange, um die Hüften in Falten vereinigte Schlepprock verdeckt die Füße vollständig.

2. St. Katharina (rund; 5,6 cm Durchmesser). Auf einer Rasenbank, an deren linkem Ende ein paar Gräser emporstreben und an deren Fuss rechts ebenfalls einige Grashalme dem Boden entwachsen, sitzt Katharina im Profil nach rechts gedreht, das zerbrochene Rad in den Händen nach rechts hin erhebend; hinter ihr lehnt das Richtschwert an der Rasenbank. Ein Strahlennimbus umscheint das reizende Köpfchen, um welches das zu beiden Seiten in einen dicken Zopf geflochtene Haar herumgelegt ist; über der Stirne ist das Haar in der Mitte gescheitelt, von der Schläfe aus zieht sich eine Locke der Wange entlang. Ihr Kleid hat oben einen runden, vorn bis zur Brust, hinten bis in die Mitte des Rückens hinabreichenden Ausschnitt und längs desselben einen Streifenbesatz. Die Aermel sind eng und glatt gebildet; an den Hüften schieben sich die Falten des Rockes dicht aneinander. Hoch an der linken Schulter ist ein Ueberwurf befestigt, welcher vom Rücken herabgeglitten und über das rechte Knie geschlagen ist.

3. St. Maria Magdalena (rund; 5,6 cm Durchmesser). Eine Rasenbank am Rande eines Sees, aus welchem links ein Turm hervorragt, dient der Heiligen als Sitz. Sie ist halb nach links gewendet und hält auf der rechten Hand das Salbgefäß, einen am Fuße etwas profilierten gotischen Becher mit nach oben sich langsam erweiternder, glatter Wandung, dessen kegelförmigen, oben mit einem Knopfe abgeschlossenen Deckel ihre linke Hand berührt. Der von einem Strahlennimbus eingerahmte Kopf ist mit einer eigenartigen kleinen Flügelhaube bedeckt, welche sich rundum anschließt, unterhalb der Ohren flügelartig absteht und unter welcher ein kurzer, gekerbter

Stirnschleier hervorblickt. Das am Halse geoffnete und die Füße völlig verhüllende Gewand wird über den Hüften durch einen breiten Gürtel festgehalten, dessen rautenförmig gemustertes Mittelstück oben und unten durch einen schmalen Streifen eingefaßt wird. Weite, oben einmal umbundene Trichterärmel hängen an den Armen herunter. Die hübsche Körperdrehung, das Zurücklegen und gleichzeitige Neigen des Kopfes nach der linken Schulter, die zarte Bewegung des linken Armes, welche durch das tiefe Herabsinken des breiten Aermels zur hoheitsvollen Geste wird: dies alles vereinigt sich zu einem anmutig-vornehmen Bilde.

Die Frauengestalten auf diesen drei Zeichen, vor allem jedoch Barbara, stehen in engster Beziehung zu der Frauenfigur auf der Handzeichnung mit Centaur, Frau und Knabe von 1513 (Kstslg. Bas. U. 16. 48). [292] Diese sitzt ebenfalls auf einer Rasenbank, zeigt dieselbe Behandlung des Gewandes mit größeren Lichtflächen, längeren Falten zwischen den weit auseinanderstehenden Knieen und vielen knorrigen Falten an den umgeschlagenen und am Boden liegenden Gewandteilen, hat dieselbe Fältelung des Rockes an den Hüften und denselben Halsausschnitt. Aber noch mehr. Die ganze Gestalt in ihrer matronenhaften Ueppigkeit ist die gleiche, ja, selbst das Antlitz ist dasselbe, denn hier wie dort, sind es Sibyllas traute Züge, in welche wir schauen.

Bemerkenswert ist die verschiedene Wirkung des Nimbus bei den drei Heiligen. Bei Barbara kommt er wegen des zuerst um das Haupt gezogenen punktierten Kreises nicht zur vollen Geltung, bei Katharina, wo er das Profil des Gesichtes aufs Feinste hervorhebt, stößt er leider mit dem Rad zusammen, dagegen umstrahlt er sonnenartig, in wundervoller Weise den Kopf der Maria Magdalena.

Für die Entwicklung der Renaissance bei Urs Graf sind diese drei Gestalten von äußerster Wichtigkeit. Wie sie so dasitzen, breit und bequem, mit der ganzen, weichen Rundung des Frauenkörpers, den im Gewande sich abzeichnenden Beinen und dem breit angelegten Faltenwurf, so volles Leben atmend und so gar wenig an Heilige gemahnend, sind sie in ihrer geradezu monumentalen Auffassung sicherlich keine der schlechtesten Vertreterinnen der neuen Kunstrichtung.

4. St. Veronica (rund; 5,6 cm Durchmesser). Sie steht, dem Beschauer zugekehrt, im Freien, wie dies links durch ein paar Bäume angedeutet ist. Ueber dem langen, dem Oberkörper sich anschmiegenden Gewande trägt sie einen weiten, am Halse geschlossenen Glockenmantel; ein Tuch umgibt kapuzenartig den von einem Strahlennimbus umleuchteten und gegen die rechte Schulter gebeugten Kopf. Die Arme auseinander gebreitet, hält Veronica in jeder Hand einen Endzipfel des großen, ihren Unterkörper ganz überdeckenden Schweißtuches, auf dem das Antlitz Christi erscheint. Zu beiden Seiten hängen dessen Haare in Strähnen herunter, die Augen sind schmerzvoll zusammengedrückt, der Mund, über dem das Fehlen des Lippenbartes auffällt, ist geöffnet, ein kurzer, zweispitziger Kinnbart umrahmt das Gesicht, es ist der Christus, wie ihn Urs Graf weniger göttlich bildet, als uns menschlich nahe bringt. — Wie solche Veronicabilder damals genannt wurden, darüber belehrt uns ein inventarischer Eintrag aus dem Jahre 1539: [293] «Item ein fronecken Antlitz in silber gefaßt.»

5. St. Sebastian (oval; 6,4 cm hoch, 3,6 cm breit). Am grasbedeckten Ufer eines Sees, dessen Wasser links einen Turm umfluten, während rechts ein Mann mit dem Ruder seinen Kahn forttreibt, steht der Märtyrer, dessen Arme hinter seinem Rücken um einen dicken Baumstamm geschlagen und gefesselt sind. Er ist bis auf ein vorn geknüpftes Lendentuch nackt und den Geschossen der Feinde preisgegeben. Schon stecken drei Pfeile in seinem Körper, einer in der Stirn, ein anderer in der rechten Brust und einer im rechten Oberarm. In stummem Schmerze senkt er den dichtgelockten Kopf nach links und schließt die Augen, der Leib aber windet sich nach derselben Seite.

Ein gütiges Geschick hat uns die Vorstudie zu diesem Sebastian erhalten (Taf. V). Es ist dies eine signierte Handzeichnung vom Jahre 1512 mit einem an einen Baum gefesselten nackten Manne (Kstslg. Bas. U. 10. 41). Graf hat diese Zeichnung ganz genau von der Gegenseite kopiert. Da ist zunächst der Grasboden bei beiden, ferner der gleiche Baum, der auch beidemale in gleicher Art vom Körper überschnitten

wird, sodaß über und hinter dem Kopfe noch ein Stück vom Baumstamm sichtbar wird, ebenso sind die Baumflächen, welche zwischen der Wade des Spielbeins und der entsprechenden Schulter, zwischen den Füßen und vor dem Standbein erscheinen, identisch, desgleichen die Zeichnung des Schlagschattens vom Kopfe auf den Hals und die Angabe der Bauchmuskeln. Den Körper Sebastians hat der Künstler nur etwas voller gegeben, hat seinen Kopf mehr nach vorn gedreht und die Kniee sich nicht mehr überschneiden lassen. [294] Neu hinzugefügt ist bei Sebastian bloß die Landschaft, der rechts in die Höhe wachsende Ast, das Lendentuch und die Pfeile. Charakteristisch für beide Figuren ist der dicke Strich längs der Außenseite des Spielbeins und der Innenseite des entsprechenden Armes, sowie die weiße Randlinie, welche den Oberkörper vom Baumstamm abhebt.

6. St. Johannes der Täufer (oval; 6,2 cm hoch, 3,5 cm breit). Der Heilige steht, halb nach rechts gewendet, am Ufer eines Sees, aus dessen Mitte sich links ein Turm erhebt. Seinen Leib bedeckt das ärmellose, härene Untergewand, welches auf jeder Schulter durch Zusammenknoten zweier Enden festgehalten und an den Lenden durch den Gürtel unterbunden ist. Darüber ist kunstlos ein weiter, togaartiger Mantel derart geschlungen, daß er bis an die Waden reicht, den linken Arm verhüllt, den rechten dagegen, da er sich von der linken Schulter nach der rechten Hüfte zieht, frei hervortreten läßt. Diesen erhebt Johannes und weist mit drei Fingern auf das Lamm Gottes mit Fahne, welches auf dem von seiner linken Hand gehaltenen Buche liegt. Auch sein von krausem Haupt- und Barthaar umrahmter Kopf, über dem ein Scheibennimbus schwebt, neigt sich demutsvoll dem Lamme zu. Am Boden liegt zu seinen Füßen ein drachenköpfiges Ungeheuer.

7. St. Georg, zu Fuß (oval; 7 cm hoch, 4,1 cm breit). Im Vordergrunde einer Landschaft, in der links eine zackige Bergwand und im Tale ein von Gebüsch umgebener Rundturm aufsteigt, steht der ritterliche Heilige, nach vorn gekehrt, mit der erhobenen linken Hand die Speerstange umfassend, die Rechte in die Seite gestemmt. Eine interessante gotische Schienenrüstung schirmt seinen Körper. Den Kopf umschließt

aufs Engste eine mit Kinnstück und Ohrenschutz versehene eiförmige Eisenkappe, welche das Gesicht bloß läßt und hinten mit sechs Federn besteckt ist. Ein Schulterkragen aus Eisengeflecht ist am unteren Rande des Helmes angebracht und fällt über den Grätenstückpanzer. Ebenso dient an der linken Schulter ein Achselstück mit hohem Brechrand zum Schutze des Halses. Das Armzeug mit Ellbogenkacheln vervollständigt die obere Rüstung. Den Unterleib bergen die mit den geschobenen Schößen nur ein Stück bildenden Bauchreifen. Das Beinzeug besteht aus den den Vorderschenkel allein bedeckenden Schenkelschienen oder Diechlingen, den Kniekacheln, welche diese mit den Beinröhren verbinden, und den in Bärentatzenform hergestellten Eisenschuhen. An der linken Hüfte hängt im Ledergurt der lange Zweihänder. Hinter dem «Sant Gergen» kauert, den langen Schwanz vergnüglich in die Höhe schlängelnd, der Drache und legt den Kopf neben Georgs rechten Fuß.[295]

Die Stellung mit gebogenem, nach der Seite gestelltem linken Bein und hervortretendem Becken auf der Seite des als Standbein verwendeten rechten Fußes ist eine bei Graf beliebte.[296] Wir treffen eine ähnliche, noch etwas befangen dastehende Figur in einem Schweizer auf einer 1513 datierten und monogrammierten Handzeichnung an (Kstslg. Bas. U. 10. 43), welcher ebenfalls die Linke auf seinen Speer stützt.

8. St. Georg, zu Pferde (rund; 5,6 cm Durchmesser). Es ist der letzte Akt im Kampf mit dem Drachen. Schon ist das Ungeheuer überwältigt. Am Boden liegt der Hinterleib, die Hinterfüße sind leblos ausgestreckt, der Schwanz zuckt noch nach rechts empor. Mit Aufbietung aller Kraft richtet es links den Oberkörper auf und stützt ihn mit dem linken Vorderbein, während das rechte krampfhaft nach dem Speere greift, den ihm der Heilige mit solcher Wucht durch den Hals gerannt hat, daß der hintere Schaft zerbrochen ist. Zähnefletschend stiert es nun den Gegner an, welcher auf seinem schweren Hengste nach rechts sprengt, um, in den Steigbügeln sich aufrichtend und sich zurückwendend, mit einem gewaltigen Hiebe des hochgeschwungenen Schwertes dem Drachen den Kopf vom Rumpfe zu trennen; seine linke Hand hält die breiten Zügel

am Sattelknopfe fest. Das Haar des unbehelmten Reiters ist kurz, der halblange Bart teilt sich in zwei Spitzen. Ein Stückpanzer, an dessen unterem Rande hinten der Dolch sitzt, ein Geschübe von Bauchreifen und Schößen und ein vollständiges Beinzeug umhüllen schützend seinen Körper.

Das nicht ganz leichte Problem, die Erlegung des Drachen durch den reitenden St. Georg in ein Rund zu komponieren, wobei der Raum nach Möglichkeit ausgenutzt werden, Georg aber stets die Hauptfigur bleiben sollte, ist in hübscher Weise gelöst. Die Gegensätze zwischen dem unten schon halb erstarrten, im Oberleib noch mit dem Tode ringenden Drachen, dem lebhaft bewegten Pferde, dessen gespitzte Ohren, aufgeblähte Nüstern und geöffnetes Maul nicht weniger als der die Luft peitschende Schweif seine innere Unruhe verraten, und endlich dem in überlegener Ruhe den Todesstreich führenden Helden üben dabei noch ihren ganz besonderen Reiz aus.

9. St. Christophorus (rund; 5,6 cm Durchmesser). Inmitten des breiten Stromes watet Christophorus, einen Baumstamm als Stab in den Händen, nach links dem Ufer zu, welches man zwar nicht sieht, sondern nur durch die Gestalt des Einsiedlers angedeutet findet. Dieser, in Kutte und über den Kopf gezogener Kapuze, hält die Laterne mit der rechten Hand vor; er wird längs des Rückens und der Füße von der umlaufenden Kreislinie stark überschnitten und dadurch, wenn auch im Vordergrund stehend, ganz als Nebenfigur gekennzeichnet. Christophorus trägt ein oberhalb der Kniee endigendes Aermelgewand, welches an den Hüften mit einem breiten, gerauteten und mit schmalen Borten besetzten Gürtel[247] gefaßt wird, von dem eine silberbeschlagene Tasche zur Seite herabhängt. Ein langer, weiter Ueberwurf, der sich unter dem Kinn schließt, flattert hinten faltig auf. Der langbärtige Riese dreht den Kopf gegen seine linke Schulter und scheint den Worten des Jesuskindes, hinter dessen Kopf der Kreuzstrahlennimbus erscheint, zu lauschen; dieses sitzt rittlings auf seinen Schultern, hält sich mit der linken Hand an seinem Schopfe fest und erhebt segnend die Rechte.

Größe der Auffassung, Verzicht auf alles Nebensächliche und bessere Behandlung der Einzelformen unterscheiden diese

Darstellung wesentlich von der früheren auf dem Halszeichen (Taf. XVI. Fig. 2).[298]

10. Maria mit dem Kinde (oval; 6,4 cm hoch, 3,8 cm breit). Die Madonna steht in Vorderansicht auf der Mondsichel und hält auf ihrem rechten Arme das Kind, welches seine rechte Hand verlangend nach dem Apfel ausstreckt, den sie ihm mit der Linken darbietet. Sie tritt als Himmelskönigin auf, im Strahlenglanze der Mandorla, mit einer Zackenkrone auf dem liebevoll gegen das Kind geneigten, anmutigen Kopfe, für den der Scheibennimbus eine ausgezeichnete Folie abgibt. Das volle Haar wellt sich aufgelöst tief den Rücken herunter; eine Strähne fällt über die bloße Brust. Ueber das unterhalb des Gürtels dichtgefältelte Gewand legt sich der weite Mantel, der die Füße verhüllt, in reichen Falten herum, welche auf der einen Seite, wo die Hand, die das Kind hält, auch zugleich den Mantel rafft, ganz besonders fein angeordnet sind.

Der Geist der Gotik herrscht, trotz der zu Tage tretenden Rundungen und Weichheiten, in diesem Bilde noch stark vor; die Madonna hat zum Glück noch recht wenig Verwandtschaft mit jenem drallen, lustigen Ding, der Madonna aus Grafs Spätzeit. So wie sie aber hier vor uns steht, hoheitsvoll und hingebend, Majestät mit Mutterliebe paarend, ist sie vielleicht das edelste Marienbild, das wir von Urs Graf besitzen. — Daß die von der Aureole umstrahlte Himmelskönigin auch sonst auf den Zeichen abgebildet wurde, wird durch eine Stelle in einem baslerischen Inventar von 1534[299] belegt, wo es heißt: «Item. i silberin zeÿchen, mit vnser frouwen in der sunnen.»

11. St. Ulrich (oval; 5,8 cm hoch, 3,6 cm breit). Der Bischof steht, halb nach links gedreht, im Freien; ein großer Scheibennimbus faßt Inful, Kopf und Humerale ein. Auf einem geschlossenen Buche, welches er mit beiden Händen vor sich hält, liegt sein Attribut, der Fisch. Das Pedum, welches im linken Arme ruht, hat unterhalb der an der Außenseite mit Knöpfen besetzten Kurvatur ein offenbar aus Fialen aufgebautes Glied, an dessen unterem Ende das Velum befestigt ist. Unter der lang herabfallenden Casula wird die am Boden schleppende Alba sichtbar.

Die gebückte Körperhaltung, der nach vorn geneigte Kopf

und der etwas morose Gesichtsausdruck des Heiligen sind Züge, welche allen Geistlichen anhaften, bei denen Urs Graf in seiner Art die Frömmigkeit hervorheben wollte.

12. Der englische Gruß (rund: 5,7 cm Durchmesser). [300] Links steht, von der Randlinie halb überschnitten, auf niedriger Basis ein Betpult, dessen Hauptwand eine Füllung besitzt, auf der ein über Renaissanceblattwerk schwebender Engelskopf geschnitzt ist. Hinter dem Pulte, auf welchem der Psalter aufgeschlagen ist, kniet in Vorderansicht Maria, deren Kopf der Scheibennimbus umzieht, das offene Haar über den Mantel fallen lassend, der ihre Schultern bedeckt und, in schönen Falten um den Rock sich legend, rechts in einer Schleppe endet. Mit höchstem Erstaunen, die Hände weit auseinander haltend und den Kopf gegen den Erzengel Gabriel gewendet, vernimmt sie dessen frohe Botschaft. Dieser, von rechts heranfliegend, läßt sich vor ihr auf das linke Knie nieder, hält in der Linken das Szepter, um welches sich flatternd das in zwei Zipfel ausgehende Spruchband schlingt, [301] und erhebt die Rechte mit dem Gestus des Segnens. — Die Szene ist recht bewegt und unterscheidet sich von einer ähnlichen Darstellung in der «Postilla Guillermi» (1511: His 179) durch größere Lebendigkeit, Weiträumigkeit, durch einen Zug ins Große. Dort noch ein intimer Innenraum, dort hat Maria die Hände noch nahe beieinander, ihr Leib ist noch nicht so weich gebildet, der Engel steht noch aufrecht mit um den Stab gelegter Bandrolle, das Pult hat noch gotische Formen.

Bei dem größten Teile dieser 12 Entwürfe mag die nachherige Ausführung als Gravierarbeit geplant gewesen sein. Diese Annahme legt, um nur einiges zu nennen, die sorgfältig gezeichnete Strahlung der Heiligenscheine und die Behandlung des Wassers und der Gräser nahe. Außerdem besitzen wir den Abdruck einer Gravierung, welche beinahe eine Replik des St. Christophoruszeichens (Nr. 9) bedeutet, jedenfalls aber mit diesem zusammen auf ein gemeinsames Urbild zurückgeht und um die gleiche Zeit entstanden sein muß.

Auf dieser Gravierung (Taf. XVI. Fig. 3; Kstslg. Bas. K. 17. 2; His 12), welche einen Durchmesser von 6,9 cm besitzt, durchschreitet St. Christophorus, von links kommend, die

Frut und wendet sich dem mit Gras bewachsenen, niedrigen Ufer rechts zu, wo ein Baumstumpf, an dem ein Täfelchen mit dem Künstlermonogramm (V und G verschlungen) hängt, die Landungsstelle bezeichnet. Dort steht der Eremit, die Kapuze über den Kopf gestülpt, und, dieweil er mit der Rechten eine Geberde der Verwunderung macht, leuchtet er mit der großen Laterne in der Linken den Ankommenden entgegen. Weiter hinten rudert ein Schiffer im ruhigen Fahrwasser, welches Schiff und Ruderer wiederspiegelt. Christophorus spannt alle Muskeln an und stemmt sich mit der ganzen Kraft seiner Arme auf den entwurzelten Baumstamm, der sonst seine Schritte sichert, daß dieser sich biegt, um der ihn beschleichenden Schwäche Herr zu werden. Umsonst. Die Last des Jesuskindes, welches, nach vorn gekehrt, auf seinem Rücken sitzt, drückt ihn zu Boden. Den Kreuzstrahlennimbus hinter dem Kopfe, umwogt von einem am Halse geknöpften Mantel, hat es mit der Linken die Stirnlocke des Riesen ergriffen, der ihm den Kopf zuwendet und zuhört, wie es, die Rechte gen Himmel erhebend, auf ihn einspricht. Der Heilige trägt geschuppte Beinschienen und ist mit einem tunikaartigen Gewande bekleidet, welches die Kniee unbedeckt läßt und am Oberarm gebauschte, unten dagegen satt anliegende Aermel hat. Ein unter dem langen Barte auf der Brust sich schließender großer Glockenmantel wirbelt in sturmbewegten Falten hinter ihm. An seinem Hüftengurt ist mit einem kleinen Riemen die mit schönen Silberbügeln geschlossene Tasche befestigt, welche unten mit zwei Längsschlitzen, aus denen das bunte Futter hervordringt, und an den zwei Enden mit Troddeln versehen ist; ein langer Dolch wird halb von ihr verdeckt. Das felsige Ufer, welches die Wanderer verlassen haben, zieht sich im Hintergrunde noch weit nach rechts, stößt ein festes Schloß mit vorgebautem Erker in den Fluß vor und steigt zu immer steilerer Höhe an. In weiter Ferne wird, da der Strom, den dort ein Schiff befährt, eine Biegung macht, rechts nochmals das andere Ufer sichtbar.

Der Körper des Kindes und der Kopf des Christophorus ist besonders gut herausgearbeitet, die Anatomie des Körpers wohl verstanden. Ein kräftiges Licht, dem wieder starke

Schatten entsprechen, ergießt sich über das Ganze, spielt auf dem Wasser und läßt die Figur des Heiligen groß und gewaltig hervortreten, dadurch die Landschaft in bescheidene Grenzen zurückdrängend. —

Im Nachlaß des Basler Silberkrämers Mathis German vom Jahre 1537 [302] liest man: «i schÿben an ein paret, vnd darüff ein kindli». Es ist dies das Barettzeichen mit dem Putto, wie es uns auch von Urs Graf in zwei ovalen Exemplaren im Niello erhalten ist. Beide Zeichen tragen Datum und Monogramm.

Das erste (Taf. XVI. Fig. 5; Kstslg. Bas. K. 17. 5; His 13; 5,8 cm hoch, 5,7 cm breit) bringt das Bild eines Putto, der mit schwacher Drehung nach links auf einer am Boden liegenden Kugel steht, auf welcher das verschlungene V und G gestürzt erscheint. Auf seinem kraushaarigen Kopfe sitzt rechts das Barett, von dem die Feder sich zur linken Schulter herabneigt, um den Bauch schlingt sich der hinten in zwei Enden tief herabfallende Gürtel, an dem der Dolch hängt, dessen Griff an der rechten Hüfte hervorschaut. Das linke Aermchen frech in die Seite gestemmt, stützt sich der Knabe, das rechte Bein etwas vorstellend, mit der Rechten auf einen entlaubten, geraden Ast, in dessen Mitte ein perspektivisch verkürztes Täfelchen mit der Jahrzahl 1513 an einem Dorne eingehängt ist.

Dieser Putto ist eine der köstlichsten Schöpfungen unseres Meisters. Die Körperbehandlung ist eine geradezu brillante. Die Muskulatur tritt überall deutlich hervor, ohne doch die Weichheit des kindlichen Körpers zu beeinträchtigen, die plastische Rundung ist unübertrefflich. Und dann erst die ganze Stellung, das breite Sichausdehnen im Raume, die Fülle von Kraft und Freiheit, die dem Ganzen innewohnt! Einen solchen Putto, der in seiner einfachen Größe es mit manchem italienischen aufnehmen konnte, hatte Basels Kunst bis dahin noch nicht gesehen! —

Das zweite Barettzeichen mit Putto (Taf. XVI. Fig. 4), welches sich im Kupferstichkabinett der Kunsthalle zu Hamburg befindet, weist einen nackten Knaben auf, der, das linke Bein seitwärts gedreht, den rechten Fuß auf eine mit dem ver-

schlungenen V und G monogrammierte Kugel setzt; oberhalb derselben erkennt man das Datum 1514. Mit der linken Hand hält er einen umgekehrten Spinnrocken, der ihm als Stütze dient, und an der um den Hals geschlungenen Schildfessel hängt ihm zur Rechten ein gar gewaltiger, ovaler Schild, unter dem eben noch die mit einer Spindel bewaffnete rechte Hand sich zeigt.[303] Ein Gürtelband ist um den Unterleib geknüpft und eine Sandale schützt den linken Fuß.

In der Auffassung ganz ähnlich dem von 1513, ragt dieser Putto doch über jenen hinaus, wenn auch nicht in der Modellierung, die beidemale sich nahezu gleichkommt, so doch in der ganzen Art, wie er vor uns steht, mit so unnachahmlichem Selbstbewußtsein und überlegener Ruhe und so kraftstrotzend, daß er die ihn umgebende Einfassung zu sprengen droht.

Haendcke schreibt:[304] «Dieses letztere Niello ist um ein Jahr jünger, stimmt jedoch in den Maßen mit dem ersteren[305] ganz genau überein, so daß die Platten, wenn auch erst nachträglich verbunden, als zusammengehörend betrachtet werden dürfen.» Dies scheint mir nun völlig ausgeschlossen, denn erstens wird es keinem Künstler einfallen, zwei Platten mit verschiedenen Jahresbezeichnungen zu einem Halszeichen — denn ein solches käme doch nur in Betracht — zu vereinigen, und zweitens darf man unserem Meister ruhig eine geistvollere Zusammenstellung zutrauen als: vorne ein nackter Knabe auf einer Kugel mit Monogramm, hinten ein nackter Knabe auf einer Kugel mit Monogramm, beide lediglich mit verschiedenen Attributen in den Händen. Was aber den Ausschlag gibt, der Abdruck in Basel von 1513 liefert selbst den besten Beweis, daß er von einem Barettzeichen genommen ist, denn links und rechts zwischen den Einfassungslinien ist noch je ein kleiner Kreis sichtbar. Diese Ringlein sind aber nichts anderes, als die Abdrücke der Nieten, mit welchen die zum Anstecken bestimmte Nadel und der Haken auf der Rückseite der Platte gehalten wurden. Die Vereinigung zweier Platten geschieht natürlich nicht durch Nietung an zwei Stellen, sondern weit bequemer durch Lötung. Erweist sich somit das Basler Exemplar als Barettzeichen, so liegt kein Grund vor, das Hamburger Exemplar nicht ebenfalls als solches anzusprechen.[306]

Gelegentlich greift der Künstler auch in das Gebiet der Mythologie. Eine signierte Handzeichnung von 1525 in der Herzogl. Anhaltischen Behördenbibliothek zu Dessau (Bd. I. 69. b.) bringt das Porträt einer verführerisch lächelnden Schönen, an deren Barett ein großes ovales Zeichen angesteckt ist. Eine Seegottheit mit Fischschwanz ist, von vorn gesehen, gezeichnet, hält den rechten Arm über den Leib, den linken in die Höhe und richtet den Kopf nach rechts. Die Fassung der Platte besteht aus vier größeren volutenförmigen Renaissanceschnörkeln, je einem oben, unten und auf den Seiten, welche durch kleinere Schleifen miteinander verbunden werden. Das Zierstück kann hier naturgemäß nicht als Entwurf oder dergl. betrachtet werden, sondern es ist die, wenn auch nicht ins Einzelne gehende, so doch ziemlich getreue Abbildung einer Arbeit Grafs, denn, wer unseren Meister und sein Wesen kennt, der weiß, daß nur er den Meerbewohner aus der Silberplatte hämmerte, nur er die Fassung dazu aus Silber goß und mit dem fertigen Geschmeide, allem Gerede zum Trotz, sein Liebchen schmückte.

Lagen die bis jetzt betrachteten, nur zum Schmuck des menschlichen Körpers dienenden Goldschmiedearbeiten bloß in Abbildungen, teils Zeichnungen, teils Niellen vor, so glaube ich hingegen auch ein Originalwerk von Graf in vier gravierten Silberplatten (Taf. XI. Fig. 4, Taf. XII. Fig. 3, Taf. XIII. Fig. 4 u. 5), welche noch heute einen Buchdeckel verzieren, zu erkennen. Das Buch, ein Liber Sacramentorum, ist ein Bestandteil des Kirchenschatzes von St. Blasien im Schwarzwalde und befindet sich jetzt im Benediktinerstift St. Paul im Lavantthal in Kärnten, wohin die Mönche von St. Blasien, als am Anfang des 19. Jahrhunderts ihre Abtei aufgehoben wurde, auswanderten. Die vielfachen Beziehungen von St. Blasien zu Basel sind bekannt; hatten doch hier die Aebte einen eigenen Amtmann, der im «Bläsihof» zu Kleinbasel residierte. Da mag denn der damalige Abt Georg[307] bei einem Aufenthalt in Basel unsern Künstler daselbst mit der Herstellung dieser Platten betraut haben.[308]

Die Platten rahmen ein auf den Vorderdeckel des Buches genageltes Elfenbeinrelief ein, auf dem unten Christi Himmel-

fahrt, oben Christus als Rex gloriae in der Mandorla dargestellt ist und welches nach F. X. Kraus [309] dem 11. Jahrhundert angehört. Die vier Ecken des Deckels sind mit vier Evangelistenmedaillons geschmückt. Zwei längere und breitere Platten (Länge 20,7 cm, Breite ca. 4 cm) kommen links und rechts, zwei kürzere und schmälere (Länge 12,2 cm, Breite 2 cm) oben und unten zur Verwendung; alle vier sind mit je einer gotischen Laubranke angefüllt.

Auf der dem Buchrücken entlang laufenden Platte (Taf. XI. Fig. 4) biegt sich eine im linken Untereck hervorwachsende Ranke nach ihrer Kreuzung mit einem kurzen, blattlosen Seitenast in vier langsamen Windungen nach rechts und endigt mit einer Gabelung. Am Ende der ersten Biegung entsendet sie einen Zweig mit Türkenbund nach unten und ebenso an der letzten Biegung einen nach oben. In der Mitte des Feldes, links von einem langen, schmalen und äußerst kühn geschwungenen Blatt sieht man eine Eule mit geöffneten Flügeln auf der Ranke; über ihr flattert eine Bandrolle.

Die Ranke auf der gegenüberliegenden Platte (Taf. XII. Fig. 3) entspringt gleichfalls links unten dem Boden, bildet mehrere Gabeln, auf denen wiederum eine Eule sitzt, eilt in vier, von der Mitte ab immer stärker ausladenden Biegungen nach rechts, wo sie sich ausgabelt. Bei der zweiten und der letzten Windung entwächst ihr je ein mit einem Türkenbund gezierter Zweig nach oben. In der Mitte, wo sie sich am meisten aufwärts krümmt, bemerkt man auf ihr eine nach rechts schauende Taube, weiter unten auf einem seitlichen Dorne einen schwanenartigen Vogel.

Die Ranken auf den beiden kleineren Platten (Taf. XIII. Fig. 1 u. 5) beginnen, wie auf den größeren, im linken Untereck mit Verästelungen, biegen sich sodann ziemlich regelmäßig fünfmal nach rechts und erzeugen in der Mitte einen nach unten sinkenden Zweig, der eine Blume trägt; die eine Ranke hat auch an ihrem Ende eine Blume.

Die langausgezogenen und ausgezaddelten, aber flott geschwungenen Blätter mit ihren teils schmalen Spitzen, teils knolligen Enden, welche sich öfters um die Ranke schlingen, die mannigfaltigen, dornigen und gabeligen Astbildungen sind für

die Kunst Grafs, wie sie sich etwa um das Jahr 1513 äußert, höchst charakteristisch. Ich will nicht nochmals auf Initialen, wie das H, Σ und T in Joh. Frobens I. Typus 1513,[310] verweisen, nicht die Dolchscheide mit der Frau in langem Gewande (Taf. XI. Fig. 2), nicht das Ornament des Gürtelschlosses (Taf. XV) oder die Holzschnittleiste mit zwei Ranken und zwei Vögeln (Fig. 2) und anderes zum Vergleiche heranziehen, aber auf eine kleine Handzeichnung will ich aufmerksam machen, welche der Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel gehört (U. 8. 100: Fig. 17) und auf der wir eine Eule mit geöffneten Flügeln erblicken, welche auf einem abgeschnittenen, mit einem Türkenbund besetzten Zweige sitzt und über der eine Bandrolle flattert.[311] Die Uebereinstimmung in der Behandlung des Vegetabilischen, überhaupt in der ganzen Strichführung, mit der zuvor genannten Dolchscheide stempelt, ganz abgesehen von den Schnörkeln, Verästelungen und anderen Eigentümlichkeiten, diese Zeichnung zu einer Arbeit Urs Grafs, welche ihrerseits in der Stilisierung der Blätter und des Türkenbundes sich unseren Platten an die Seite stellt.

Zu einem weiteren Zierrat für einen kirchlichen Gegenstand besitzen wir den Entwurf in einer Handzeichnung des Jahres 1518 (Taf. XVIII: Kstslg. Bas. U. 10. 35). Es ist eine jener Statuetten, wie sie, in größerer oder kleinerer Anzahl, innerhalb des gotischen Strebesystems einer Monstranz zur Aufstellung gelangten, um die Nachbildung eines Kirchenäußeren vollständig zu machen (ganze Höhe 15 cm, die Figur allein 11,5 cm hoch). Ein gotisches Kelchkapitell trägt drei zu einander über Eck gestellte sechseckige Platten, deren mittlere am dicksten ist und deren kleinste untere von an den Ecken sich kreuzendem Stabwerk umzogen wird. Auf diesem architektonischen Aufbau, dessen Zeichnung ebenso flüchtig als die Perspektive mangelhaft ist, erhebt sich die Figur einer Maria als Himmelskönigin mit dem Jesuskinde. Den linken Fuß etwas vorgesetzt, hält sie auf dem rechten Arme das Kind, dessen Hände einen Apfel spielend umfassen, und in der linken Hand das lange, gegen die Schulter gelehnte Szepter, an dem unterhalb der Spitze vier kreuzweise um den Schaft gelegte Buckeln stark vorspringen. Auf dem Kopfe, dessen Lockenhaar

sich weit den Rücken hinunterringelt, sitzt eine Zackenkrone, welche von vier steinbesetzten Bügeln, aus deren Schnittpunkt ein Kreuz wächst, überhöht ist. Ein einfaches, an den Hüften gegürtetes Gewand, auf dessen Halssaum man die Worte liest: MARIA GO . . . . .,[312] legt sich enge um ihren Leib. Um die Schultern hängt der weite Mantel, dessen eines Ende den rechten Arm umhüllt, während die andere Hälfte lose um den Körper geschlagen ist und mit der rechten Hand gerafft wird, sodaß der Oberkörper und linke Arm und am rechten Fuße ein Stück des Gewandes freigelegt werden.

Die Bewegung des Kindes ist anmutig, nicht übertrieben; mit den geringsten Mitteln ist auf der Zeichnung ein voller, plastischer Effekt erreicht. Durch den Körper der Maria geht als letzter Atemzug der Gotik noch eine schwache Schwingung. Aber im übrigen ist sie so recht der Typus der Renaissancemadonna des Urs Graf. Von untersetzter Gestalt, kräftig gebaut, mit vollen, runden Körperformen, ein fröhliches Lächeln auf dem breiten Gesicht, hat sie von einer behäbigen Bürgersfrau alles, von einer Himmelskönigin nur die entliehenen Attribute. Bürgersfrau, das Wort ist wahrer als man denkt. Man halte doch den Scheibenriß Graf-von Brunn (1518)[313] neben unser Marienbild und vergleiche die schildhaltende Sibylla mit unserer Madonna. Kein Zweifel! Des königlichen Schmuckes beraubt, steht auch hier wieder die Gattin des Künstlers vor uns. Aber mehr noch. Die Körperhaltung ist bei beiden sehr ähnlich, das linke Bein der Maria drückt sich, ganz wie bei der Schildhalterin, unter gleicher Faltenbildung durch den Stoff, vor dem rechten Fuße treten bei beiden Figuren dieselben Längsfalten unter dem aufwärts laufenden Mantel- resp. Gewandsaum auf. ja, sogar der bei der Schildhalterin sichtbare linke Schuh wird bei der Maria durch ein ebenso großes umgeschlagenes Stoffstück angedeutet. Nach alledem darf als sicher angenommen werden, daß unser Marienbild auf Grund der im gleichen Jahre 1518 entstandenen Sibylla des Scheibenrisses oder aber, daß beide auf Grund einer dritten, nicht mehr vorhandenen Zeichnung geschaffen wurden.

Die Madonnenstatuette ist als Rundfigur selbstredend für den Silberguß mit teilweiser Vergoldung bestimmt; auf eine

Säule gestellt, war sie, wie es der Gebrauch wollte, als Mittelbild einer Monstranz gedacht. Der hinter dem Kopfe der Maria erscheinende Scheibennimbus durfte bei der ausgeführten Arbeit jedenfalls nicht fehlen. Ob aber auch der sonderbare dreifache Heiligenschein über dem Kopfe des Kindes? Warum nicht? Unserm tollen Graf ist es schon zuzumuten, daß er die Göttlichkeit des Jesuskindes durch drei auf einem Stäbchen übereinander aufgereihte Nimben - eine Parallele zur Papstkrone — kennzeichnen wollte.

Unter der Zeichnung steht das Datum 1518, darunter das verschlungene V und G als Monogramm, unter diesem wieder ein wagerecht liegender Schweizerdolch und zu unterst liest man das boshafte Verslein: «Vrsüs Graff, Daz tültig schaff.»[314]

Hiermit sind wir am Ende der Schmuckstücke und Zierate angelangt. Wenden wir uns nunmehr der Betrachtung der verschiedenen Geräte zu. Was die Gefäße betrifft, so sind wir hier zunächst auf diejenigen angewiesen, welche auf Handzeichnungen und Holzschnitten Grafs vorkommen (Taf. XIX). An Hand dieser können wir uns immerhin ein ungefähres Bild von dem Aussehen der Gefäße machen, welche aus seiner Werkstatt hervorgingen, denn das darf bei einem Goldschmied ohne weiteres angenommen werden, daß er auf seinen Bildern nur solche Gold- und Silbergeräte anbrachte, wie er sie gelegentlich selbst zu verfertigen pflegte.

Die einfachste Form unter den Gefäßen mit glatter Wandung zeigt eine mit Henkel versehene, dickbauchige Deckelkanne (Taf. XIX. Fig. 1), welche auf niedriger, wulstförmiger Basis steht und nach oben sich langsam verengert: aus dem Deckel ragt ein kleiner Spitzkegel (1511. «Postilla Guillermi», Basel, Mich. Furter, fol. 65).

Von gefälligerem Aussehen ist ein nach oben sich erweiternder Becher (Taf. XIX. Fig. 2), der, unten mit einem Wulst abschließend, auf einer von drei Kugeln gestützten dreieckigen Platte ruht; der gewölbte Deckel trägt oben einen aus ihm herauswachsenden Knopf (1511, ibidem, fol. 49).[315]

Einmal werden wir auch mit einem Meßkelch (Taf. XIX. Fig. 3) bekannt. Mit seiner vierpaßförmigen Basis, seinem

Nodus mit sechs abgekanteten, sechseckigen Seiten und seiner glockenförmigen Cupa führt er einen bekannten Typus des einfacheren spätgotischen Kelches vor (1515, Kstslg. Bas. U. 10. 66).[316]

Sehr glücklichen Proportionen begegnen wir an einem Becher (Taf. XIX. Fig. 4) mit schöner, leicht ausgeschweifter, trichterförmiger Cupa, die an ihrem unteren Teile von aufrechtstehenden Blattzinken umzogen wird. Er besitzt einen zweiteiligen Nodus. Vier unterhalb der Cupa übers Kreuz gestellte dicke Kugeln bilden den ersten, den zweiten vier symmetrisch unter ihnen angebrachte, etwas größere, gerippte Dreiviertelkugeln. Der schlanke Fuß ist glatt. Der gewölbte Deckel hat als Griff, wie es scheint, einen Granatapfel, der die Fruchthülle gesprengt hat (um 1514, Kstslg. Bas. U. 9. 38).

Den Einfluß der Renaissance legt ein Pokal dar (Taf. XIX. Fig. 5), dessen glockenförmige Cupa mit dem breiten Fuße links und rechts durch je eine kräftige Volute verbunden ist. Ueber dem wulstförmigen Nodus steigen Renaissanceblätter auf, welche unter der Cupa von einem Ring umfaßt werden und sich hierauf in einen Palmettenkranz auflösen, welcher den Unterteil der Cupa umgibt. Der übergreifende Deckel ist sehr flach gewölbt und mit einem fruchtartigen Gebilde bekrönt[317] (1513, Kstslg. Bas. U. 16. 48).

Als letztes glattwandiges Gefäß ist eine Schale mit breitem Fuß (Taf. XIX. Fig. 6) zu nennen, deren Nodus aus Rosetten sich zusammensetzt und deren Wandung breite Renaissanceblätter bedecken; der gewölbte Deckel trägt zu oberst eine Kugel (1517, Kstslg. Bas. U. 10. 81).

Unter den Buckelbechern ist der älteste (Taf. XIX. Fig. 7) aus der ersten Straßburger Gesellenzeit. Aus der glockenförmigen Cupa sind oben und unten dicke Buckeln herausgetrieben, von denen die einen nach oben, die anderen nach unten in eine Spitze auslaufen. Ein sehr kleiner Nodus, ein runder Knopf, trennt die Cupa von der vielblättrigen Basis. Ein gebuckelter Deckel, welcher sich nach oben in eine Spitze ausschweift und von einem auf einigen Kugeln stehenden Blattbündel überragt wird, schließt das Ganze wirkungsvoll ab (1503, Passion Christi, Straßburg, Knoblouch, 1506; His 4).

Eine etwas ungewöhnliche Gestalt besitzt ein zweiter Buckelbecher (Taf. XIX. Fig. 8), dessen Cupa zwischen den vier oberen und den vier unteren Buckeln stark eingezogen und mit einem Ring umfaßt ist. Blattzinken vermitteln die Verbindung zwischen ihr und dem vierblättrigen Fuße. Der mit vier Buckeln gegliederte Deckel endigt mit einem kleinen Knopfe (1511, «Postilla Guillermi», Basel, Mich. Furter, fol. 68).

Sehr elegant im Aufbau stellt sich ein hoher Pokal dar (Taf. XIX. Fig. 9), dessen äußerst schlanker Kelch oben in sechs dicken Buckeln stark auslädt, welche sich nach unten bis zu seiner Mitte ausspitzen, wo ein Perlenkranz die Cupa umfängt. Drei übereinander liegende Ringe und einige unter ihnen hervorkommende Blättchen bilden den Nodus. Die runde Basis samt dem hohen Ständer ist glatt. Der Deckel paßt sich mit seinen hohen Buckeln völlig der Cupa an; aus seiner Mitte steigt eine dünne, oben mit einem Knopf besetzte Spitze (um 1514, Kstslg. Bas. U. 10. 119; siehe Fig. 3).

Auch an einem der Buckelbecher läßt sich die Einwirkung der Renaissance feststellen (Taf. XIX. Fig. 10). Seine Cupa hat die von der Renaissance bevorzugte niedrige und breit ausladende Schalenform; sie wird gebildet durch acht große elliptische Buckeln, welche dicht nebeneinander liegen und, nach beendeter Wölbung, oben durch einen schmalen Streifen von dem glatten Lippenrande getrennt werden. Der runde Fuß entsendet die schmalen Ausläufer seiner Buckeln nach oben, wo sie, von Blattwerk umgeben, die Cupa stützen. Der unten wenig profilierte Deckel hat acht Buckeln und einen erhöhten Knopf, der sich aus einem Kranze kleiner Kugeln, auf dem ein letztes Kügelchen liegt, zusammensetzt (1520, «Enchiridion oder handbüchlin eins Christenlichen vnd Ritterlichen lebens», Basel, Ad. Petri; His 263).

Indessen, auch ein Originalentwurf zu einem «becher mitt vsgeschlagnenn bucklenn»[318] läßt sich mit größter Sicherheit unserm Meister zuweisen (Taf. XX). Es ist eine schwarze, an manchen Stellen etwas liederlich ausgeführte Federzeichnung,[319] welche sich noch nachträglich verschiedene Korrekturen und Zusätze mit Bleistift gefallen

lassen mußte (Kstslg. Bas. U. 12. 69; Höhe ca. 26,5 cm, oberer Durchmesser der Cupa 11,5 cm). Die mehrfach profilierte Basis dieses Bechers rundet sich im Achtpaß. Ueber jedem Paß ist in starkem Relief eine Buckel herausgearbeitet, welche oben in eine kleine Spitze ausläuft. Der zwischen je zweien solcher Buckelspitzen liegende, leicht nach oben gewölbte Zwickel setzt sich nach oben hin als schmaler Streifen fort. Auf diese Art wird ein achtrippiger Ständer erzielt, der an seinem Ende mit vier herabhängenden Akanthusblättern [320] verkleidet ist, um welche sich oben, wo sie zusammengewachsen sind, ein vierfacher Reif legt. Unmittelbar auf diesem sitzt die Cupa auf. Nicht zu hoch und oben stark sich ausweitend, sodaß hier der Durchmesser das Doppelte von dem der unteren Höhlung beträgt, erfährt sie etwas unterhalb der Mitte eine Verengerung, welche ihr eine geschmeidige Form verleiht. Um ihren Unterteil zieht sich eine Reihe von acht Buckeln in gleicher Größe wie die des Fußes. Oben öffnet sich die Cupa im Achtpaß, welcher dadurch bedingt wird, daß acht dicke Halbbuckeln daselbst hervordrängen. Diese sind so gestellt, daß ihre Mitte und der Berührungspunkt zweier unterer Buckeln auf einer Geraden liegen. So wie die unteren Buckeln nach oben, so verlieren sich die oberen Halbbuckeln nach unten in eine kleine Spitze. Die zwischen zwei Buckeln befindlichen Zwickel sind selbst wieder gebuckelt — am stärksten die am Oberteil der Cupa — und gehen, immer dünner werdend, langsam in die ihnen gegenüberliegende Buckelspitze über; so wird zwischen den zwei Buckelreihen ein interessantes Fischblasenmotiv hervorgebracht. Der Deckel bedeutet die eigentliche, notwendige Fortsetzung der Cupa, denn die über seinem ebenfalls achtpaßförmigen Rande herauswachsenden Halbbuckeln ergänzen sich mit denen der Cupa zu äußerst kräftigen Vollbuckeln. Auch am Deckel ziehen sich oben die Buckeln in Spitzen zusammen; die dadurch hervorgerufenen, schwach erhabenen Zwickel setzen sich, wie am Fuße, allmählich sich verschmälernd, fort und werden zum aufwärts gerichteten Rippenbündel. Hier ist nun auf der Handzeichnung mit festem Bleistiftstrich erst ein umlaufender Reif und über diesem sodann eine Basisplatte eingezeichnet, auf der sich die kecke, echt Grafsche Figur eines

Schweizers erhebt. Dieser, das linke Bein fest aufsetzend, das im Knie gebogene rechte nach hinten seitwärts stellend, faßt mit der Linken den Griff des mit S-förmiger Abwehrstange versehenen Zweihänders, der ihm an der Seite hängt, und umspannt mit der Rechten den Schaft der auf den Boden gestellten Hellebarde. Ein bärtiges Antlitz schaut unter dem von mächtigen Federn umwogten Barett hervor.

Ein starker Schwung geht durch die Figur. Es ist aber nicht mehr die alte gotische Schwingung, sondern etwas Neues, ein prahlerisches Sich-in-die-Brust-werfen, eine herausfordernde Pose des dreisten Söldners, vom Waffenklirren unterstützt. Man nimmt diese Körperhaltung auch an einem ähnlich dastehenden nackten Manne auf einer Handzeichnung von 1513 (Kstslg. Bas. U. 10. 42) und an einem Schweizer auf einer Handzeichnung desselben Jahres wahr (Kstslg. Bas. U. 10. 43). Auch in der Folgezeit läßt sich ein gleiches Vortreten des Standbeins und lässiges Zurückstellen — ich möchte fast sagen Nachziehen — des Spielbeins[321] an einem von hinten gesehenen, sonst aber mit unserer Figur sehr übereinstimmenden Schweizer auf einer Handzeichnung von 1516 (Kstslg. Bas. U. 10. 74) oder etwa an der Silberstiftzeichnung eines Schweizers (Kstslg. Bas. U. 9. 19a)[322] konstatieren; ein anderer Schweizer aus der gleichen Serie von Silberstiftzeichnungen hat denselben Federkranz auf dem Barett, gleiche Aermel und faßt den Schwertgriff auf dieselbe Art, wie der auf unserem Becher (Kstslg. Bas. U. 9. 18).[323]

Nächst der Figur ist jedoch das den Deckelrand in Gestalt eines freistehenden, achtpaßförmigen Kronreifes umziehende Ornament für Urs Graf typisch. Auf jeden Paß des Deckels kommt ein Paar mit den Rücken gegeneinander gelegte und von einem Ring gehaltene Spiralranken, welche sich unten nach links und rechts ausbiegen und deren Enden sich mit denen der benachbarten Spiralen kreuzen. Aus den Ringen steigen zwei kleine Stengel empor, jeder Ranke entwindet sich oben ein kleiner Außenzweig und unten entwächst ihr ein aufwärts gerichtetes Blättchen. Die gleiche Ranke mit ganz unbedeutenden Abweichungen treffen wir als Friesschmuck an dem Epitaph des «Mazochiustitels» von 1513 (Taf. VI. Fig. 1).[324]

Am Unterteil der Cupa ist ferner mit Bleistift eine etwas schmälere Form versucht; ebenso ist der Durchmesser des darunter befindlichen vierfachen Reifes vergrößert, über die Akanthusblätter daselbst sind krause gotische Blätter gezeichnet und die Basis hat einen größeren Rand erhalten, wodurch der Aufbau des Ganzen nur gewinnt. Die Entstehungszeit des Entwurfs muß allem nach um 1513 angesetzt werden.

In seiner endlichen Ausführung mit den an Fuß, Cupa und Deckel aus dem Metall gehämmerten, allenthalben das Licht widerspiegelnden Buckeln, dem in durchbrochener Arbeit hergestellten Deckelkranze und dem bekrönenden Krieger in Silberguß machte das Stück seinem Meister gewiß alle Ehre.

Von anderen Geräten erzählen uns wiederum nur die Holzschnitte. So lernen wir zwei Altarleuchter kennen, von denen der eine (Taf. XIX. Fig. 11) über seinem vierblättrigen Fuße nur einen wulstartigen Nodus und eine ganz glatte Schale besitzt (1503, Passion Christi, Straßburg, Knoblouch, 1506; His 7), hingegen der andere (Taf. XIX. Fig. 12) eine vierpaßförmige Basis und einen hohen Ständer aufweist, an dem unterhalb des wulstigen Nodus Blattwerk erscheint, während oberhalb der Ständer sich etwas baucht und in einem Ringe endigt, der die im Unterteil mit Blättern ornamentierte Schale trägt (1509, Statuten des Karthäuserordens, Basel, Joh. Amerbach, 1510; His 203).[325]

Eine runde Hostienbüchse (Taf. XIX. Fig. 13) auf niedrigem Fuße, mit hohem kegelförmigem Deckel, auf dessen Endknopf ein Kreuz steht (1509, Jetzerbüchlein, Basel; His 201), zeigt noch recht einfache Formen.

Ebenso eine Monstranz (Taf. XIX. Fig. 14) auf vierpaßförmigem Fuße mit turmartigem Gehäuse und einem Kreuze auf dem spitzen Deckel (1509, ibidem; His 197).

Daneben findet sich jedoch auch die spezifisch spätgotische Monstranz (Taf. XIX. Fig. 15) mit mehrblättrigem Fuße samt Nodus und mit dem ganzen Wirrnis ihrer aufstrebenden Pfeiler und Fialen und ineinander geschlungenen, geschweiften Wimperge (1509, «Postilla Guillermi», Basel, Ad. Petri; His 74). Ein gutes Beispiel für Grafs Behandlung der geschwungenen Wimperge, die er ebenso willkürlich wie seine

Zeitgenossen durchführt, bietet ein Sakramentshäuschen (Taf. XIX. Fig. 16) auf einem Holzschnitt der »Postilla Guillermi« von 1511 (Basel, Mich. Furter, fol. 96; His 186). —

In dem großen Schatz an Goldschmiedrissen, den die Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel ihr eigen nennt, erregt eine der Spätgotik angehörende Monstranz (Taf. XXI) ihres außergewöhnlichen Aufbaues wegen berechtigtes Aufsehen (Höhe ca. 1,15 m, größte Breite ca. 22,5 cm). Das Schema der spätgotischen Monstranz ist beibehalten, aber verschwunden ist das Strebesystem des gotischen Kirchenbaues, verschwunden die Menge der architektonischen Glieder: die ganze Monstranz ist in einen herrlichen Baum verwandelt. In einer Zeit, da in der Goldschmiedekunst höchstens für Becher und dergleichen profane Geräte da und dort vegetabilische Formen gewählt wurden, bedeutet die Schaffung einer solchen Monstranz[326] einen völligen Bruch mit der Tradition und zeugt immerhin von einer bemerkenswerten Kühnheit des Erfinders. Diese Kühnheit und schöpferische Kraft besaß damals in hervorragendem Maße nur ein Goldschmied zu Basel: Urs Graf. Und — in der Tat — schauen wir uns das prächtig komponierte Ast- und Rankenwerk näher an, betrachten wir die verschiedenen Verschlingungen, Verästelungen, Gabelungen und Astabschnitte genauer, dringen wir in das Wesen und die Gestalt der einzelnen Blätter und Blumen ein, erinnern wir uns zudem, wie meisterhaft unser Künstler die gotische Laubranke zu bilden verstand, daß ihm, wenigstens in Basel, kein zweiter darin gleichkam, so wird es uns immer mehr zur Gewißheit: er und kein anderer hat diese Monstranz entworfen. Freilich, von Grafs eigener Hand stammt die Zeichnung nicht: sie ist vielmehr, wie dies aus den gleichmäßig, ohne jeden Druck verlaufenden dünnen Strichen deutlich zu erkennen ist, nur eine Kopie, eine Pause nach dem verlorenen Original und ein Werk des gleichen Kopisten, von dessen Hand auch die Nachzeichnung eines Buckelbechers mit einem Kranze von Nelkenranken auf dem Deckel sich in derselben Sammlung befindet.[327]

Ein sechspaßförmiger, gewölbter Fuß stützt die Monstranz. Ueber seine ganze Oberfläche breitet sich der in der Mitte sehr kräftige Wurzelstock des Baumes mit unzähligen, ineinander-

greifenden Verzweigungen und Fasern aus. Aus ihm wächst ein fester, knorriger Stamm, um den sich bald ein dicker Kranz ineinandergefügter Laubranken als Nodus legt. Von hier ab teilt sich der Stamm in drei kleinere verflochtene Stämme, welche dann nach links und rechts sich in Aeste auflösen, auf denen die Last des eigentlichen Gehäuses ruht. Diesem kann mit Recht zum Vorwurf gemacht werden, daß es eine tote Architektur in die lebendige, vegetabilische Umgebung bringt. Es ist dies aber auch der einzige Vorwurf, der sich gegen das Kunstwerk erheben läßt. Der Kopist hat uns diese Architektur, wie aus dem Mittelstück vorn und mehreren Einzelheiten auf der rechten Seite ersichtlich ist, nur unvollkommen überliefert. Soviel ist indessen trotzdem klar, daß wir es mit einer polygonalen Plattform zu tun haben, welche unten mit einer tiefen Hohlkehle, oben mit einer kleinen Brüstung versehen ist, die in der Mitte sich öffnet, um einen durch über Eck gestellte und mit Blendbogen verzierte Quadrate und Prismen reich gegliederten Sockel, der zuletzt ins Rund übergeht und den Krystallcylinder mit Lunula und Hostie tragen soll, im rechten Winkel sich vorschieben zu lassen. Auf der Zeichnung hat es den Anschein, als ob auf beiden Seiten drei Aeste durch die Hohlkehle der Plattform hindurchwüchsen, um dann von letzterer aus in die Höhe zu streben. Diese unglückliche Lösung ist aber nicht beabsichtigt, sondern wir haben uns, wie auch aus den in der Mitte befindlichen Aststummeln hervorgeht, auf der Zeichnung den Ständer der Monstranz als etwas vorstehend, den ganzen Oberteil jedoch von der Plattform ab als im Raume zurückstehend zu denken; diese Darstellungsart wurde vom Goldschmied gewählt, um einen Ueberblick über die bei der ausgeführten Arbeit von der Plattform verdeckten Teile zu ermöglichen. Wir müssen daher, wollen wir uns ein Bild von dem wirklichen Aussehen der Monstranz machen, in Gedanken den Oberteil samt Plattform in die Höhe heben und nach vorn auf den Ständer niederstellen. Dann erhält das Werk das, was es vorher nicht hatte, vollkommene Stabilität, die Aststummeln in der Mitte finden als Trageglieder Verwendung, die drei Aeste zu beiden Seiten durchstoßen von unten den Boden der Plattform und links und

rechts leitet ein hübscher, nach unten gebogener Zweig, der eine mit einem geöffneten Granatapfel, der andere mit geschlossenen Nelken an der Spitze, als eine Art Volute von dem Ständer zum Gehäuse über. Von den sechs aufsteigenden Aesten wird auf jeder Seite der mittlere alsbald von krausem Blattwerk überwuchert, welches eine kleine viereckige Platte mit nach vorn gestelltem Eck stützt, auf der später eine Statuette Platz finden wird. Die zwei inneren und äußeren Aeste steigen links und rechts hoch an und bilden je eine die Statuetten umrahmende Nische. Fein ineinandergeschlungene Laubranken, welche den Aesten entspringen und an denen links Nelken, rechts Türkenbunde blühen, dienen als Bekrönung. Nun aber entwickelt sich aus den vier Hauptästen ein nimmer enden wollendes, sprießendes Leben. Links und rechts wachsen mehrere Aeste in die Höhe, von denen die kleineren sich untereinander verzweigen und links Distelblätter, rechts kleine Rosen tragen, zwei größere aber beidseitig zu einer lebendigen Fiale sich auswachsen. Die inneren Hauptäste senden erst den Fialen entlang einen Ausläufer nach oben, biegen sich dann selbst im Rundbogen gegeneinander und verschränken ihre zahlreichen Nebenzweige, deren dichtes Blattwerk durch Nelken [325] angenehm unterbrochen wird. Doch aus dem Bogen lösen sich zwei neue Aeste und erzeugen, emporstrebend und sich vereinigend, wiederum einen Bogen, in dessen Oeffnung die Nelken der neben den Fialen aufsteigenden Aeste freundlich hereinnicken. Auch oberhalb des Bogens blühen Nelken mit Rosen vermischt in eng verschlungenen Laubranken. Und wiederum erheben sich Aeste, diesmal ihrer vier, die äußeren, um sich in Ausgabelungen zu verlieren, die inneren, um sich zu einem Bogen zu verbinden, über dem die mit Türkenbunden besetzten Ranken sich munter winden. Nochmals ragen fünf Aeste aufwärts, deren äußere sich mehrmals gabeln und verzweigen und noch eine Rose, Nelke und Türkenbundknospe treiben, während die mittleren immer höher wachsen. Nach einer letzten Verflechtung ihrer gabeligen Schöße bleiben nur noch die beiden äußeren Aeste übrig, von denen der linke anfangs von dem rechten fest umwunden wird, dann allein aufsteigt und mit zwei seitlichen Blättern zum Schlußkreuz der Monstranz wird.

Was an diesem Werke so besonders anzieht, das ist außer dem leichten, harmonischen Aufbau des Ganzen und der virtuosen Behandlung des Pflanzlichen, der Umstand, daß, trotz aller symmetrischen Anlage im Großen und Ganzen, keine der beiden Seiten sich völlig mit der anderen deckt, sondern daß jede, unbeeinflußt von der anderen, ihr eigenes Ast- und Blattwerk hervorbringt, wodurch dem aufmerksamen Beobachter stets neue reizvolle Gestaltungen sich erschließen. Dem Blattcharakter nach dürfte die ursprüngliche Zeichnung um 1514 herum ihre Entstehung gefunden haben.

Das größte Werk Urs Grafs, von dem uns noch Originalreste erhalten sind, ist das silberne Reliquiarium des hl. Bernhard von Clairvaux[329] (Taf. XXII—XXIV), welches er im Jahre 1519, als er sich zu Solothurn in unfreiwilliger Verbannung aufhielt, wohl in der Werkstatt seines Vaters, für das Cistercienserkloster St. Urban im Kanton Luzern verfertigte, ein Weihgeschenk des dortigen Abtes Erhard Kastler aus Kaiserstuhl nach glücklicher Vollendung des von ihm ausgeführten Klosterbaues.[330] An dem Reliquiar, welches das Brustbild des Heiligen vorstellte, befanden sich gravierte Silberplatten, auf denen Züge aus seinem Leben dargestellt waren.

Ueber die Schicksale von Brustbild und Platten ist folgendes bekannt. Nach der Aufhebung des Klosters St. Urban wurde das Brustbild am 31. Dezember 1850[331] vom Finanzdepartement von Luzern um 540 Franken, zusammen mit anderen Kunstgegenständen,[332] an die beiden Antiquitätenfirmen Löwenstein und Strauß & Ponti in Frankfurt a. M. verkauft.[333] Seitdem ist es verschollen.[334]

Schon vor 1848 waren die Silberplatten vom Brustbilde entfernt worden. Sie wurden 1848 als «versilberte Blatten von Messing» mit einem Werte von 18 Batzen per Lot zu 313 Fr. 30 Ct. a. W. taxiert und 1853 vom Finanzdepartement an den Antiquar Löwenstein in Frankfurt a. M. zusammen für 15 Fr. n. W. verkauft![335] Vier von diesen acht Platten[336] gelangten nach Frankreich, dann 1868 in die Sammlung von Carl Anton Milani in Frankfurt a/M., wurden zuletzt auf der Auktion Felix in Köln im Jahre 1886 für das Schweizerische Landesmuseum ersteigert und befinden sich nunmehr in der Schatzkammer des

Schweiz. Landesmuseums in Zürich. Die anderen vier kamen in den Besitz des Herrn R. L. Watson in London.[337]

Fünf der größeren Platten (Nr. 1—2, 4—5, 6—7, 8—9, 13—14)[338] enthalten je zwei Darstellungen, welche durch eine Säule getrennt sind, von der aus nach beiden Seiten hin je ein flacher Rundbogen sich wölbt, der wieder auf je eine Säule aufsetzt. Eine der größeren Platten (Nr. 11—12) hat die gleiche architektonische Einfassung, wobei jedoch die Darstellung sich auf beide Bogenfelder verteilt. Die zwei kleineren Platten (Nr. 3 und Nr. 10) tragen jede nur eine Darstellung, welche links und rechts durch eine Säule begrenzt und von einem flachen Rundbogen überwölbt wird. Die glatten, kandelaberartig geschwellten Säulen haben eine gotische Basis mit großer Hohlkehle und ein gotisches Kelchkapitell.[339] Auf allen 8 Platten sind die Zwickel über den Kapitellen mit Ornamenten ausgefüllt. Ueber jeden Bogen zieht sich in lateinischen Majuskeln ein das zugehörige Bild[340] erläuternder Hexameter als Legende.

Platte 1—2 (Taf. XXII. Fig. 1; im Besitz von R. L. Watson; Breite 16,4 cm, Höhe 7,5 cm; His 20).[341]

1. — Legende: HIC VERO MATRIS CATVLV̄ QVĒ SONIA FINGVNT. Vor der Geburt des hl. Bernhard träumt dessen Mutter Aleth (Aloysia), sie trage einen bellenden weißen Hund mit rotem Rücken im Leib. — In der Mitte eines Gemaches steht ein Bett[342] mit rundem, einen Vorhang tragendem Betthimmel; längs des Bettes läuft eine Bank. Im Hintergrunde rechts öffnet sich eine Türe, zu der drei Stufen emporführen. Auf der linken Seite bemerkt man ein zweiteiliges Fenster in tiefer Mauernische mit zwei Fenstersitzen. Die Mutter des Heiligen liegt im Bette mit halb entblößter Brust, die Hände übereinander geschlagen. Ueber ihrem Haargeflecht ist ein Kopfschleier befestigt, dessen Ende sie über die linke Schulter zurückgeschlagen hat. Aus ihrem Leibe schaut Kopf und Hals eines Hundes hervor.[343] An der Fußwand des Bettes ist das Dolchmonogramm des Künstlers sichtbar. — Manches zu weite Ausziehen der Schraffen bis in helle Partieen hinein beweist, daß der Grabstichel nicht sehr sorgfältig geführt wurde.

2. — Legende: IS VIDIT ET CHRISTV̄ PVER VT NO-

VVS EXIT AB ALVO. Der kleine Bernhard sieht in der Christnacht im Traume die Geburt des Jesuskindes. — Links kniet der junge Bernhard im Vordergrunde an seinem Betpult, das aus rohen Brettern gezimmert ist. Er hat den Kopf tief auf die gekreuzten Arme gebeugt und ist in Andacht und Traum versunken. Da erscheint ihm rechts in einem ruinenhaften Gebäude Maria, wie sie vor dem Christuskinde kniet und es anbetet. Im Hintergrunde schauen zu einer runden Maueröffnung Ochse und Esel herein. Maria hat das Kind auf einen Zipfel ihres Mantels gelegt; sie zeigt den drallen Madonnentypus der Spätzeit. Das Ruinenhafte des Gebäudes ist nur durch eine abgeschlagene Säule und dadurch, daß Gras am Boden und ein Baum im Vordergrunde wächst, angedeutet.[344] — In den Bogenzwickeln erscheint vegetabilisches Ornament.

Platte 3 (Taf. XXII. Fig. 2; im schweiz. Landesmuseum zu Zürich; Breite 10,5 cm, Höhe 8,2 cm; His 21).

Legende: COLLA DEO SVBDIT SANCTA SVB RELLIGIONE. Bernhard und seine Genossen bitten den Abt Stephan Harding von Cîteaux, er möge sie in das Kloster aufnehmen. — Rechts erscheint unter dem Tor des Klosters, welches eine Zinnenmauer umgibt, der Abt, die Rechte ausstreckend, in der Linken den Abtstab haltend, der an die Tormauer einen Schatten wirft. Durch einen breiten, ausgesparten Spalt an der inneren Wölbung des Tores ist angedeutet, daß hier das Fallgatter herabgelassen werden kann. Auf der rechten Torseite ist ein aus Brettern und Balken errichteter Vorbau. Durch das Tor blickt man auf den Klosterhof, in welchem ein Weg zu dem im Hintergrunde stehenden Klostergebäude führt. Vor dem Abte kniet links Bernhard, die Hände flehend erhoben. Sein hinter ihm stehender Begleiter macht ebenfalls mit den Händen eine bittende Geberde. Hinter diesem ist noch ein zweiter Genosse Bernhards zu sehen. — In den Bogenzwickeln je ein gotisches Blatt mit einem Granatapfel.

Platte 4—5 (Taf. XXII. Fig. 3; im Besitz von R. L. Watson; Breite 17 cm, Höhe 8 cm; His 22).

4. — Legende: TESSERA FISSA DOCET LVDOS CONTEMNERE MIMVM. St. Bernhard treibt durch ein Wunder einem Kriegsmann die Spielwut aus. — Auf einem über ein Wasser

geschlagenen, gewölbten Steg, der quer über das Bild läuft und auf der abgewandten Seite durch ein Geländer gesichert ist, stehen, einander zugewandt, links St. Bernhard und rechts der Kriegsmann. Letzterer, das von Federn überladene Barett auf dem rechten Ohr, mit kurzem Wams, dessen Aermel oben durch ein herausgeschnittenes Kreuzmuster, unten durch längsgeschlitzte Püffchen belebt sind, über den Beinlingen die kurze Oberschenkelhose, unter dem linken Knie eine Bandschleife und Kuhmäuler an den Füßen tragend, ein Landsknechtschwert vor den Leib geschnallt, schreitet weit aus und wirft zwei Würfel über einem Tisch in die Höhe, während der Heilige mit der rechten Hand auf den Tisch deutet.

5. — Legende: PACTO ALIVM VICIT DVM VVLT ORARE SECVRVS. St. Bernhard bewirkt durch sein Gebet, daß das entlaufene Pferd seines Bruders sich wieder einfindet. — Im Klosterhofe, den im Hintergrund ein viereckiger Turm, vorn rechts der starke Torturm begrenzt, welcher einen schmiedeeisernen Fackelhalter vorstreckt, steht links St. Bernhard und hält die geöffneten Hände vor sich. Von rechts kommt ihm das zur Hälfte sichtbare, gezäumte und gesattelte Pferd wiehernd entgegen. In der Mitte, etwas nach hinten, steht sein Bruder und schaut auf das Pferd, während er die Hände voller Verwunderung gegen den Heiligen erhebt. Er trägt langes Haar und einen Bart; auf dem Kopfe sitzt ein einfaches Barett. Ueber dem vorn herunter gefältelten Reitschoßwams ist links das Schwert, rechts die Ledertasche an je einem um die Hüften geschlungenen Riemen befestigt. Die Füße stecken in Beinlingen und Kuhmäulern. Am Boden ist das Dolchmonogramm graviert. — In den Bogenzwickeln je ein über Blattwerk schwebender Engelskopf.

Platte 6—7 (Taf. XXIII. Fig. 1; im schweiz. Landesmuseum zu Zürich; Breite 17 cm, Höhe 8 cm; His 26).

6. — Legende: LACTE DEI MATREM SE MONSTRAT MARIA VIRGO. Dem hl. Bernhard erscheint die Jungfrau Maria und bespritzt ihn mit einem aus ihrer Brust entsendeten Milchstrahl. — Das Wunder spielt sich in der Zelle des Heiligen ab. Diese ist rund gewölbt und hat links zwei kleinere Rundbogenfenster, unter deren einem sich ein Weihwasserbecken, welches

aus einem in die Mauer eingelassenen, ausgehöhlten Steinstück besteht, befindet, in dem ein Weihwedel liegt; im Hintergrunde öffnet sich ein großes Rundbogenfenster. St. Bernhard kniet links vorn, die Hände anbetend erhoben, daß die Aermel des in langer Schleppe endigenden Gewandes weit herabfallen. Vor ihm steht rechts Maria als Himmelskönigin, die Krone auf dem Haupte, auf dem linken Arme das Jesuskind, welches das rechte Aermchen um den Nacken der Mutter schlingt und das linke dem Heiligen entgegenstreckt. Mit der linken Hand faßt sie die Enden ihres langen, faltenreichen Mantels, mit der rechten hält sie ihre entblößte rechte Brust, aus der sie dem Heiligen einen Strahl der göttlichen Milch ins Antlitz spritzt. Auf den Lippen von Mutter und Kind schwebt ein Lächeln. Der Kopf der Madonna ist rund, lieblich, sie selbst keineswegs eine königliche Erscheinung, sondern ein lustiges Ding. Das Ganze, ein hübscher Genrebild, gehört zu dem Besten dieser Silberplattendarstellungen. In einem Zwickel des Gewölbes ist das Datum 1519 und das Dolchmonogramm.

7. — Legende: CORPORE $\overline{\text{XPI}}$ AVSVS EFRENI COMITIS ARCET. St. Bernhard bekehrt durch das Vorhalten der Hostie den Grafen Wilhelm von Aquitanien. — Man blickt in eine Kirche. Links steht der kastenförmige Altar, über dem die ewige Lampe hängt. Auf dem Altar brennt eine Kerze in einem unten vierpaßförmigen Leuchter; man bemerkt ferner einen einfachen Kelch mit einer Cupa in Glockenform und starkem Nodus und dabei das Kelchtüchlein und ein aufgeschlagenes Buch. Vor das Retabulum ist als Superfrontale eine Tafel mit der Anbetung der hl. drei Könige gestellt. Auf der Altarstufe steht St. Bernhard im Meßgewand, in der linken eine Patene, in der Rechten die Hostie haltend. Rechts vor ihm kniet mit zusammengehaltenen Händen der Graf. Er ist bärtig, trägt auf dem Kopf die Calotte und ist mit einem Wams bekleidet, dessen Aermelschlitz dreimal durch ein Band zusammengehalten wird; an der linken Seite hängt ihm der Dolch. Hinter ihm stehen seine zwei Begleiter, der vorderste im Kriegsrock und mit Schwert an der Hüfte. Wie die Legende erzählt, fragte der Heilige mit ernstlichem Antlitz und brennendem Auge den Grafen, ob er es wage, sich mit dem Sohne Gottes selbst, welchen er

da in der Hand halte, in einen vermessenen Kampf einzulassen, so daß «der Herr grosze vorcht vnd angst gewann, vnd verlor alle seine Kraft vnd viel für S. Bernhart vnd vorderet busz vmb sein sünd»[345]. — In den Bogenzwickeln Renaissancegefäße, die von Blättern umgeben sind.

Platte 8—9 (Taf. XXIII. Fig. 2; im Besitz von R. L. Watson; Breite 17,1 cm, Höhe 7,8 cm; His 24).

8. — Legende: DEMONA PROCACEM REPVLIT DE VETVLA SANCT'. St. Bernhard beschwört in Pavia den ein altes Weib plagenden bösen Geist. — Im Vordergrunde links steht, nach rechts gewandt, St. Bernhard im Freien vor einem dürren Baume und macht mit der erhobenen Rechten den Gestus des Beschwörens. Vor ihm wird rechts die Frau von zwei Männern an den Armen festgehalten, denn sie ist eben im Begriffe zurückzusinken. Ihre linke Hand umfaßt den Gürtelriemen, an dem ein dicker Beutel herunterhängt; die rechte Hand krümmt sich, hoch auf wogt ihr Busen, in wirren Strähnen löst sich das Haar, der Mund öffnet sich schmerzvoll, und unter der Beschwörung des Heiligen entweicht der unsaubere Geist in Gestalt eines Drachen durch die Luft. Der ihr zur Rechten stehende bärtige Mann blickt nach vorn; ein breitkrempiger, flacher Filzhut deckt seinen Kopf, und den Leib umhüllt ein langes Schoßwams, an dessen rechter Seite eine Tasche vom Gürtel herabhängt. Der links von der Frau stehende Begleiter wendet dem Beschauer den Rücken zu; er ist barhäuptig, hat die Wamsärmel zurückgestreift und trägt links ein langes Dolchmesser. An seinem linken Fuße ist der Grabstichel bedenklich ausgerutscht.[346]

9. — Legende: FEBRIB' EXCOCT' BERNARD' NVMINA SENSIT. Dem fieberkranken St. Bernhard erscheinen die Jungfrau Maria mit dem Kinde und die Heiligen Laurentius und Benedikt. — In einem schräggestellten, links stehenden Bette,[347] das von einem viereckigen Betthimmel überdacht wird, welcher am unteren Ende mittels zweier Eisenstangen an der Zimmerdecke befestigt ist und an der Vorderseite einen Vorhang aufweist, liegt St. Bernhard im Ordenskleid, die Arme übereinander geschlagen. Auf der dem Bett entlang gestellten Bank steht, leicht mit der Hand zu erreichen, ein Wasserkrug. In der Mitte bemerkt man in Vorderansicht Maria mit der Zackenkrone auf

dem Kopfe, das Kind, welches den rechten Arm um ihren Nacken legt und den linken gegen den Kranken ausstreckt, mit beiden Armen haltend und in einen weiten, faltigen Mantel gehüllt.[348] Hinter ihr blickt der Kopf des St. Benedikt im Profil nach links hervor und im Vordergrunde rechts steht St. Laurentius, welcher, den Rost in der Rechten und ein Buch in der Linken, ebenfalls seine Augen auf St. Bernhard richtet. — In den Bogenzwickeln Renaissancegefäße, aus denen Blätter wachsen.

Platte 10 (Taf. XXIII. Fig. 3; im schweiz. Landesmuseum zu Zürich; Breite 10,8 cm, Höhe 8,2 cm; His 25).

Legende: ET OLEI BIBIT SICIENS PRO FONTE LIQOREM. St. Bernhard trinkt, ohne es zu merken, Oel anstatt Wasser. — Im Klosterhofe steht links der hl. Bernhard, die rechte Hand an den Mund haltend und in der ausgestreckten linken ein Buckelglas. Rechts erblickt man eine Gruppe von Leuten, welche ihm zuschauen. Der erste ist ein Kriegsmann, welcher, auf dem Kopfe ein Barett, dessen Kinnschnur auf die Brust fällt, mit einem Reiterschoßwams bekleidet ist und dem an der linken Seite ein breites Landsknechtschwert hängt, während am Gürtel rechts der Dolchgriff hervorblickt. Er hält in der Linken eine Oelkanne und streckt die rechte Hand aus, mit der er eben dem Heiligen das Glas gereicht hat. Hinter ihm stehen drei Bürger. Die Legende berichtet: «Zu ainem mal do setzet man jm öl für vnd er mercket nitt daz es öl was vnd er tranck es vnd sprach: Ih trinck das wasser vil lieber, das machet mir den mund kalt.»[349] — In den Bogenzwickeln je ein gotisches Blatt mit einem Granatapfel.

Platte 11—12 (Taf. XXIV. Fig. 1; im Besitz von R. L. Watson; Breite 17 cm, Höhe 8 cm; His 23).

Legende: EN $\overline{\text{XPI}}$ EFFIGIES IN SPIRA HVNC EXCIPIT AVENS[350] O CLEMENS O PIA O DVLCIS MARIA.[351] St. Bernhard wird im Dom zu Speier von einem Marienbilde begrüßt. — Die Darstellung bietet einen Längsschnitt durch eine Choranlage. In der Mitte kniet St. Bernhard auf dem Fußboden des Chores, von dem aus mehrere Stufen zum Langhaus hinabführen. Ueber diesen Stufen ist in der Chormauer eine halbrunde Nische, deren ebener Boden sich nach außen in einer

Steinplatte fortsetzt, welche, von einem Palmblatt getragen, eine Konsole bildet, auf der sich zwei Säulen in Kandelaberform erheben, die oben durch einen der Nischenwölbung vorgelegten Bogen verbunden sind. In der Nische sitzt die Himmelskönigin Maria und umfaßt das auf ihrem Schoße recht steifbeinig sitzende Jesuskind mit dem rechten Arme. St. Bernhard hat zweimal vor diesem Bilde das Salve Regina gebetet; als er es ein drittes Mal spricht, da gewinnt bei den Schlußworten «O clemens, o pia, o dulcis virgo Maria» das starre Bild Leben. Wir sehen das Christuskind dem Heiligen sein rechtes Händchen reichen, während Maria, ihre linke Hand zum Willkomm erhebend, ihm ein «Salve Bernarde!» zuruft. Von links her kommt Kaiser Konrad III. mit einem Hund herbei und deutet mit der Linken auf den wunderbaren Vorgang, über den er sich, den Kopf zurückwendend, mit einem Fürsten unterhält. Dieser ist bartlos, trägt auf dem Hutbarett einen gezackten Kronreif, hält, wie auch Konrad, in der Rechten ein Szepter und hat ein Schoßwams mit darübergelegtem Zaddelkragen an, den ein Halszeichen ziert. Ein langes, mit Hermelin verbrämtes Gewand umschließt die Gestalt des Kaisers, dem ein zweiteiliger Bart bis auf die Brust reicht und dessen langgelocktes Haupthaar eine von vier steinbesetzten Bügeln überspannte und mit einem Kreuze abschließende Krone schmückt. Auf der rechten Seite des Bildes sieht man in einem Nebenchor vier Chorherren, drei im Pluviale, den vierten in einem Almutium aus Pelzwerk, aus einem Missale singen, auf welchem einer von ihnen mit einem Stabe den Noten nachfährt. An der Mauer befindet sich das Dolchmonogramm. — In den Bogenzwickeln eine Art Frucht und darüber gotisches Blattwerk.

Platte 13—14 (Taf. XXIV, Fig. 2; im schweiz. Landesmuseum zu Zürich; Breite 17,8 cm, Höhe 7,9 cm; His 27). Die zwei Darstellungen heben sich von einer Klostermauer, die sich durch beide Abteilungen zieht, ab.

13. — Legende: STRINCIT ET HVNC LINGNO CRVCIS REFLEX' IESVS. Nachdem St. Bernhard voller Inbrunst vor einem Kruzifix gebetet hat, beugt sich der Gekreuzigte herab und umarmt ihn. — St. Bernhard kniet links im grasbewachsenen Klosterhofe vor einem rechtsstehenden hohen Kreuze, von

dem sich der dornengekrönte Christus, dessen Haupt der Kreuzstrahlennimbus umgibt, herabneigt, um in die ausgebreiteten Arme des Heiligen zu sinken. Die Falten des hoch aufflatternden Lendentuches Christi sind, ebenso wie die Gewandfalten Bernhards, gut durchgeführt, das starre Niedersinken des leblosen Christuskörpers ist überzeugend wiedergegeben, die Bewegung des Heiligen pathetisch zwar, doch formvollendet, so daß das Bild mit zu dem Besten aus der ganzen Folge gerechnet werden muß. Links ist die Mauer ein Stück weit abgetreppt, rechts erblickt man ein seltsames Guckloch, welches von einem aus Keilsteinen gebildeten Bogen, der über die Mauerhöhe hinausgeht, überwölbt wird. Darunter ist an den Fuß der Mauer der Wappenschild des Cisterciensерordens mit dahintergelegtem Abtstab gelehnt und nach rechts geneigt. Die linke Mauerfläche trägt das Dolchmonogramm.

14. — Legende: ACCIPE QVOD DEDIM' PATER O SANCTISSIME MVNVS. Der Abt von St. Urban hält das von ihm gestiftete Reliquiarium des hl. Bernhard. — Wir haben ein eigentliches Stifterbild vor uns. In der Mitte kniet, nach links gewendet, der Abt Erhard Kastler und hält das St. Bernhard geweihte silberne Brustbild desselben in Händen.[353] Links von ihm lehnt, auf das Pedum gelegt und dem Ordensschild zugeneigt, sein eigener Schild mit einem roten Leu im von weiß und gelb gespaltenen Felde.[354] Hinter dem Abte kommt die Schar der Mönche herbei, in deren erster Reihe man auch einen Klosterschüler bemerkt; alle sind sie barhäuptig wie der Abt selbst, bis auf einen, der die Kapuze über den Kopf gezogen hat. Im Hintergrunde rechts zeigt sich ein großer viereckiger Turm. — In den Bogenzwickeln stilisiertes Laubwerk mit Granatapfel.

Dieser Besprechung der Platten seien die Aufzeichnungen über das Reliquiar, welche sich in dem schon erwähnten,[355] dem Ende des 17. Jahrhunderts angehörenden Notizbuch von St. Urban (Staatsarchiv Luzern: Codex Nr. 724. Archiv St. Urban) finden, in extenso angefügt. Bei der Biographie des Abtes Erhard Kastler liest man daselbst folgendes:

«Hic etiam fieri fecit[356] Imaginem vulgo Brustbildt S. Bernardi argenteam pondere satis onerosam: sub cuius S. Bernardi Corde per circuitum Imaginis hi versus leguntur

Ductile metallo hoc munus Pat . .[357] Abbas Erhardus
Promptulus ecce tibi . . . . . .[357]
Papa Leo Decimus fidei dum flectit habenas
In Populo Christi munera grata Deo.

Infra vero Vita S. Bernardi Argento Incisa vel Insculpta

1.

Somnium Aleydis Matris B. Bernardi cum hoc lemmate
Hic vero matris catulum quem somnia fingunt.

2.

Visio S. Bernardi dormientis ante ostium Templi
Is vidit et Christum puer ut nouus exit ab alvo

3.

S. Bernardus a S. Stephano suscipitur
Colla Deo subdit sancta sub Religione

4.

S. Bernardus . . . . . .
Tessera fissa docet ludos contemnere mimum

5.

. . . . . .
Pacto alium vicit dum uult Orare securus

6.

Beatissima Virgo D. Bernardum lactans
Lacte Dei Matrem se monstrat Maria Virgo

7.

D. Bern[ardus] Guillhelmum Aquitaniae Ducem S. hostia Compescit
Corpore Christi Auctus Effreni comitis arcet

8.

S. Bern[ardus] faeminam a Daemonio liberat
Daemona procacem repulit de faemina sanctus

9.

S. Bernardus febri Correptus
Febri Correptus Bernardus numina sensit

10.

S. Bern[ardus] Oleum bibit pro thetico
Et Olei bibit sitiens pro fonte liquorem

11. et 12.

A Beatissima Virgine S. Bernardus Spirae salutatur
En Christi effigies in Spira hunc excipit Avens
O Clemens O pia O Dulcis Maria

13.

S. Bernardus A Christo Crucifixo Amplexatur
Strinxit et hunc lingno Crucis reflexus Jesus

14.

Abbas S. Urbani Effigiem S. Bernardi Manutenens
Accipe quod dedimus Pater sanctissime Munus

In Pede hi versus leguntur

Clarae sunt valles[358] sed Claris vallibus Abbas
Clarior his Clarum Nomen in Orbe dedit
Clarus avis Clarus meritis et Clarus Honore
4 Idus Sept. MDXVIII[359]
Claruit elogio Religione magis
Mors est Clara cinis Clarus Clarumque sepulchrum
Clarior exultat spiritus ante Deum
Extrema est Apposita manus

A tergo S. Bernardi haec verba sequntur forte et sine dubio Aurifabris

Ursus Graff von Solotorn i5i9»

Diesem Bericht sei noch eine von Th. v. Liebenau im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1905/06, pag. 154 publizierte Notiz aus dem Rechnungsbuch des Abtes Josef zur Gilgen von St. Urban, vom Jahre 1702 (Staatsarchiv Luzern: Codex 229 b) beigefügt:

«Imago Sancti Bernardi.

Habet marcas[360] argenteas 34, uncias $5^1/_2$. Inaurata pro 50 Ducatis.

Pars inferior cuprea marcas 30.

Artificis praetium $237^1/_2$ Aurei Ducati. Totum opus in summa $546^1/_2$ Rinisch Pfundt.

Ex Semann Chronica folio 151. Anno 1519.»

Auf Grund dieser Notizen, der Abbildung des Reliquiars auf Platte 13—14, der Größenverhältnisse der Platten und ihrer Gravierungen läßt sich ein vollständiger Ueberblick über Anlage und Gestalt des Werkes gewinnen. Zunächst ist aus der Wiedergabe auf Platte 13—14 ersichtlich, daß das Brustbild (Taf. XXIV. Fig. 3) von einem polygonalen Sockel getragen wird, der seinerseits auf einer vielfach ausgenasten Unterplatte ruht. Brustbild, Sockel und Unterplatte sind so zu einander gestellt, daß der Brust des Heiligen die vorderste Sockelseite parallel läuft und daß auf diese drei Nasen kommen, so nämlich, daß die mittlere Nase senkrecht zur Mitte der Sockelseite steht. Es liegt nun auf der Hand, daß unsere 8 Platten nur um den Sockel herum, wie in der Renaissancezeit üblich, laufen können.

Von dem Gedanken ausgehend, daß der menschliche Brustkörper in der Seitenansicht am schmalsten ist, stellte ich um ein in Oberansicht gezeichnetes Brustbild (Taf. XXIV. Fig. 4) die beiden kleinsten Platten so auf, daß Platte 3 die linke und Platte 10 die rechte Schulter des Heiligen berührte. Von Anfang an schien mir gewiß, daß der Mönch, der die Platten beschrieb, dieselben nicht aufs Geratewohl, sondern in der bestimmten Reihenfolge, wie sie den Sockel umzogen, vornahm. Ich ordnete darum, seiner Numerierung folgend, die verschiedenen Platten um Nr. 3 und Nr. 10 an und das Resultat war ein Achteck[361] mit sechs gleichen, einander gegenüberliegenden größeren und zwei ebensolchen kleineren Seiten. Nunmehr ließ sich die Unterplatte leicht konstruieren: es ergab sich als Gestalt ein gleichseitiges Vierzehneck.

Fassen wir jetzt alles zusammen, so läßt sich über das Reliquiar folgendes sagen: Auf einer etwas profilierten, vierzehneckigen Unterplatte mit gleichen, einwärts gebogenen Seiten steht ein circa 10 cm hoher,[362] achteckiger Sockel, dessen 3 vordere und 3 hintere Seiten jede circa 18 cm, und dessen 2 Schmalseiten jede circa 11 cm breit sind,[363] so daß der Umfang des Sockels circa 1,30 m betragen mag. Den oberen Rand des Sockels umzieht eine Art Kaffgesims, über welchem ein Zackenkranz sich ebenfalls dem Achteck anpaßt. Dieser Unterbau ist aus Kupfer und hat ein Gewicht von 30 Mark.[364] Auf dem Sockel ruht das Brustbild des freundlich blickenden Heiligen, welcher im Chormantel (Pluviale) dargestellt ist. Am Hinterteil des mit der großen Mönchstonsur geschmückten Kopfes ist ein Scheibennimbus, in welchem Strahlen erscheinen, befestigt. Auf der Brust ist ein Gitterchen und dahinter jedenfalls ein Krystallglas, wodurch man auf die Reliquie blicken kann. Das silberne Brustbild, welches für 50 Dukaten vergoldet ist, wiegt mit den Silberplatten zusammen 34 Mark, $5^1/_2$ Unzen.[365]

Jede der 8 Platten des Sockels war in einen glatten Rahmen gefaßt. Die Linien, wo die Fassung aufhörte, sind auf den Platten zum Teil noch sichtbar, so daß zu erkennen ist, daß nach der Fassung von jeder der 6 größeren Platten noch circa 16,5 cm Breite, von den beiden kleineren je 10 cm Breite, und von sämtlichen Platten je 7,2 cm Höhe zu sehen war. Unterhalb

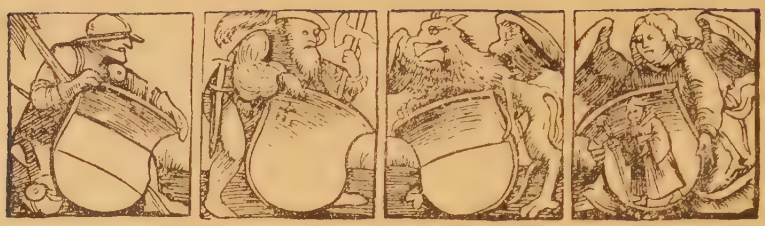
der linken Brust des Heiligen war am Sockel die Platte 1—2 mit den frühesten Darstellungen aus seinem Leben; die Platten umzogen sodann den Sockel von rechts nach links in der angegebenen Folge, so daß Platte 13—14 mit Stifterfigur, Stifterwappen und Widmung an die Vorderseite des Reliquiars, gerade vor die Brust des Heiligen, zu stehen kam. Im Einklang mit dem bevorzugten Platz, den die Platte einnahm, steht auch die Anlage ihrer zwei Bilder. Zunächst wird durch die beiden Bildern gemeinsame Mauer, insonderheit aber durch die Gegenüberstellung der zwei knieenden Figuren in geschickter Weise eine Verbindung zwischen dem Schlußbild der Heiligenlegende und dem Stifterbild hergestellt und dann die Mitte der ganzen Vorderseite noch besonders durch die einander zugekehrten Wappen hervorgehoben. Durch die Stellung des Stifters wird gleichzeitig der Gedanke ausgedrückt, daß er das von ihm gehaltene Reliquiar dem über dem Sockel dargestellten Heiligen als Weihgeschenk darbringe.

Durch das Aneinandersetzen der jedes Bild einfassenden gravierten Architekturteile entstand ein um den ganzen Sockel aufender Arkadenrundgang, dessen Bogen und Säulen den ganzen Oberteil des Reliquiars zu stützen schienen. Es waren ebensoviele Arkaden als Bilder, d. h. 14, und diesen 14 Arkaden entsprachen wieder die 14 Schweifungen der Unterplatte.

Die in dem Notizbuch von St. Urban genannten Widmungs- und Lobverse dürften folgendermaßen verteilt sein. Auf der Plattform des Sockels, unterhalb des Brustkörpers (sub corde S. Bernardi) ist vorn und hinten (per circuitum imaginis) je ein Distichon zu lesen, das vordere mit «Ductile metallo», das hintere mit «Papa Leo» beginnend und zusammen die Dedikation bildend. Auf der Unterplatte sind die den Heiligen verherrlichenden drei Disticha (von «Clarae sunt» bis «ante Deum») eingraviert und darunter das Datum der Vollendung des Reliquiars:

«4. Idus Sept. MDXVIIII [= 10. September 1519]
Extrema est apposita manus.»

Auf dem Rücken des Brustbildes jedoch steht die volle Künstlersignatur «Ursus Graff von Solotorn 1519». — Das ganze Werk stellte sich auf $546^1/_2$ rheinische Pfund, wovon dem Künstler $237^1/_2$ Golddukaten als Arbeitslohn zufielen.



21

STEMPELSCHNEIDEARBEITEN.

13 ußer der künstlerischen Verarbeitung der Edelmetalle mußte jeder Goldschmied zur Zeit Urs Grafs auch die Stempelschneidekunst verstehen. Wie weit indessen die Fähigkeiten unseres Meisters darin gingen, war man bisher außer Stande zu beurteilen, da man schlechterdings keine einzige Stempelschneidearbeit von ihm kannte. Nur soviel schien sicher, seine Zeitgenossen mußten auch diese Kunst an ihm geschätzt haben, denn sonst wäre er nicht Münzeisenschneider der Stadt Basel geworden. Im Folgenden hoffe ich nun, an Hand mehrerer Werke nachweisen zu können, daß er auch in der Stempelschneidekunst Bedeutendes leistete.

Aus den Jahren 1520, 1522 und 1523 besitzen wir Anhaltspunkte für sein Arbeiten an der silbernen Münze zu Basel.[366] Was lag danach näher, als einmal, nachdem eine Untersuchung der Basler Münzstempel im Historischen Museum zu Basel ergebnislos verlaufen war, unter den Basler Silbermünzen jener Zeit Umschau zu halten. Und da fanden sich denn vier Münzbilder, unter denen die zwei Averse mit voller Bestimmtheit den Stil Urs Grafs erkennen lassen, während die zu ihnen gehörigen Reverse zum Ueberfluß mit den Jahreszahlen 1520 und 1521 bezeichnet sind. Die Münzen sind Dickthaler, Dicken und halbe Dicken.

Das eine Aversbild mit einer stehenden Madonna mit Kind (Taf. XXV. Fig. 1)[367] lehnt sich in der Komposition an einen in der Basler Münze bis dahin beliebt gewesenen Averstypus an, wie er z. B. auf einer Silbermünze von 1499 vorkommt,[368] deren Revers den von zwei Basilisken gehaltenen Baselschild zeigt.[369] Im Einzelnen jedoch ist unser Meister seine eigenen Wege gegangen. Wie früher, so steht Maria als Himmelskönigin da, mit der Krone auf dem vom Scheibennimbus umzogenen Kopfe und hält das Kind auf ihrem linken Arme; ihr Kopf und ihre Füße durchstoßen den inneren Perlenkreis. Aber die Mondsichel, auf der sie ehemals stand, und die Mandorla, welche sie umstrahlte, ist weggelassen: damit ist auch ihre Unnahbarkeit geschwunden. Als Menschenweib sehen wir sie vor uns, von voller, untersetzter Gestalt, wie es Graf liebt, und frei im Raume sich bewegend. Sie dreht sich etwas nach rechts und neigt den Kopf gegen das Kind, welches in der linken Hand einen Apfel hält. Ihre erhobene rechte Hand ist unter dem Mantel versteckt, von dem ein Zipfel über ihren linken Arm herunterfällt. Die Füße sind unter der Rockschleppe verborgen. Die schweren, breiten Falten an Mantel und Gewand sind mehr realistisch als kunstvoll angeordnet und stehen in grellem Gegensatze zu denen der gotischen Aversfigur 1499). Zwischen dem inneren und dem äußeren Perlenkreise zieht sich in hübschen gotischen Majuskeln die Legende:

* AVE * MARIA GRACIA * PL *

Ein allerliebstes Genrebild blickt uns auf dem zweiten Avers an (Taf. XXV. Fig. 2), der einer der wundervollsten ist, welche je die Basler Münze verlassen haben.[370] In dem von einem Perlenkreise umschlossenen Mittelfelde ist die Jungfrau Maria in halber Figur mit dem Kinde auf dem Arme, halb nach rechts gewendet, dargestellt. Ihr rundlicher Kopf, der sich vom Scheibennimbus ungemein wirkungsvoll abhebt, durchbricht den inneren Perlenkreis. Eine schöne Krone mit stilisierten Blattzinken und einem steinbesetzten Stirnreif drückt sich in ihr Haar, von dem ein Teil sich längs der rechten Wange abwärts rollt. Der Kopf ist leicht dem Kinde zugeneigt, welches sie auf dem linken Arme trägt. Dieses, den Kreuz-

strahlennimbus hinter dem von krausen Locken bedeckten Kopfe, schaut nach vorn und greift mit seinem linken Händchen nach dem Apfel, den ihm die Mutter mit ihrer Rechten entgegenhält. Ueber dem am Halse rund ausgeschnittenen Gewande trägt Maria einen Mantel, welcher vom linken Arme aus über die rechte Schulter läuft, in schlichten Falten nach vorn fällt und hier mit der linken Hand gerafft wird. Betreffs verwandter Figuren bei Urs Graf bedarf es nur des Hinweises auf die Madonnenstatuette von 1518 (Taf. XVIII) oder die Maria auf Platte 8—9 des Reliquiars des hl. Bernhard von 1519 (Taf. XXIII. Fig. 2). Dadurch, daß auf unserem Bilde Maria nur in halber Figur erscheint und daß der Kopf mit der Krone bis zu dem äußeren Perlenkreise reicht, wurden größere Körperformen geschaffen; es war infolgedessen dem Meister möglich, den runden Innenraum in seiner ganzen Breite auszufüllen und den Körpern eine eingehendere und kräftigere Modellierung zuteil werden zu lassen. Dieser Zug ins Große und nicht zuletzt auch die Ruhe und Einfachheit, die über dem Ganzen liegt, erhebt dieses Werkchen weit über die Masse der damaligen Münzbilder. Die umlaufende Schrift innerhalb der zwei Perlenkreise, aus welcher Mutter und Kind wie aus einem Rahmen herausschauen, besteht aus vollendeten gotischen Majuskeln und lautet:

AVE MARIA* GRACIA* PL:*

Die beiden Reverse Taf. XXV. Fig. 3) unterscheiden sich lediglich durch die Veränderung der Jahreszahl. Wir haben es also nur mit einem Typus zu tun.[371] Innerhalb des runden Mittelraumes gewahrt man einen Baselstab in guter, gotischer Form, den ein Dreipaß (oben zwei, unten ein Bogen) umgibt, an dessen wenig einschneidende Nasen sich außen je ein Blättchen schmiegt. Zwischen zwei Perlenkreisen liest man in denselben gotischen Majuskeln, wie auf den zwei Aversen, die Legende:

* MONETA* BASILIENSIS* 1521

(resp. 1520). Das Reversbild von 1520 und 1521 gelangt sowohl als Rückseite zu dem Avers mit der stehenden Maria, als auch zu dem mit der Halbfigur der Madonna, für den es allem Anscheine nach ursprünglich geschnitten worden ist, zur Ver-

wendung. Einmal wird noch als Rückseite zu letztgenanntem Avers der etwas kleinere alte Revers von 1499 mit den schildhaltenden Basilisken[372] benutzt. Es ist daher nicht ausgeschlossen, daß dieser Avers schon vor dem Revers von 1520 existierte. Der Schnitt der zwei Aversstempel muß jedenfalls, wie aus dem Stil der Münzbilder und dem Revers von 1520 zur Genüge hervorgeht, an das Ende des Jahres 1519, da Urs Graf sich wieder in Basel befand, gesetzt werden, und es sind somit die zwei Averse und der Revers von 1520 mit jenen Stempeln geschlagen worden, die am 18. Februar 1520 in den Wochenausgaben des Rates erwähnt werden.[373] —

Wir haben schon in einem früheren Abschnitte Urs Grafs heraldische Leistungen schätzen gelernt,[374] auch seine Kunstfertigkeit im Stilisieren des Spruchbandes bewundert.[375] Um so mehr ist es zu bedauern, daß er uns bis jetzt noch niemals als Siegelstecher bekannt geworden ist. Gleichwohl können wir uns eine gewisse Vorstellung von seinen Siegelstempeln, wenigstens von solchen, welche schildhaltende Figuren zur Darstellung brachten, machen, wenn wir uns die Wappen der 16 Orte der Eidgenossenschaft auf dem Etterlintitel (1507; Taf. II) und die in dem «Panegyricus in laudatissimum Helvetiorum foedus» des Henricus Glareanus von 1515 (Fig. 10, 12, 15, 18)[376] vor Augen halten.

Anders freilich steht es mit einer dritten Kategorie von Stempeln, nämlich solchen, deren sich die damaligen Buchbinder zur Herstellung von Lederpressungen bedienten. Derartige Stempel unseres Künstlers sind zwar nicht im Original auf uns gekommen, wohl aber haben mehrere von ihnen auf einer Reihe von Ledereinbänden jener Zeit ihren Abdruck hinterlassen. Da diese Pressungen sämtlich ein fortlaufendes Muster aufweisen, so rühren sie von Rollenstempeln[377] her.

Das früheste Beispiel einer solchen Lederpressung, welche Urs Graf ihren Ursprung zu verdanken hat, datiert etwa aus der Zeit um 1511 (Taf. XXV. Fig. 4). Sie befindet sich z. B. auf einem Einband zum «Vetus Testamentum omne» des Erasmus von Rotterdam, Basel, Andreas Cratander, 1522[378] (Univ. Bibl. Basel F. G. X². 1). Ihre Länge beträgt 15 cm,[379] die Breite 2 cm. Als Schmuck des Streifens ist ein lustiges

Motiv gewählt: Ein Satyr, der einer Nymphe nachstellt. Unten stemmt der lüsterne Bursche sein rechtes Bocksbein gegen den seitlichen Ausläufer einer Ranke, die sich in lässiger Windung nach oben streckt. Er kehrt dem Beschauer den Rücken zu, an dessen Ende das Schwänzlein mit dicker Quaste baumelt, faßt, den Kopf nach links gedreht, mit beiden Händen die Ranke an der Stelle, wo ein mehrteiliges Blatt aus ihr herauswächst, und gibt sich gewaltige Mühe an ihr emporzuklettern. Es will nicht gelingen. Der linke Fuß kann keinen Halt finden, er rutscht immer wieder aus. Derweil aber steht das Weiblein oben, nackt, wie Mutter Natur es geschaffen, in Vorderansicht auf einem nach unten sich biegenden Blatte: es hält sich mit der Linken unten, mit der Rechten oben an der Ranke fest, wo ein drittes Blatt sich über seinem Kopfe wölbt, dessen langes Haar der Wind schüttelt, und scheint ihrem Verfolger ein Spottwort zuzurufen. Ueber ihm endet die Ranke mit einer dicken Türkenbundblüte.

Die Körper von Satyr und Nymphe zeigen eine recht ordentliche, auf plastischen Ausdruck hinzielende Behandlung, wenngleich im einzelnen noch manches, wie die Beine des Satyrn und der Unterkörper der Frau, nicht ganz gelungen ist. Die Nymphe übertrifft an Weichheit des Körpers die Schildhalterin von Solothurn auf dem Etterlintitel (1507: Taf. II) schon um ein Beträchtliches, läßt auch die weiblichen Figuren des Zürcher Kalenders von 1508^{380} hinter sich und ähnelt am meisten dem nackten Weibe mit Barett auf der Dolchscheide von 1512 (Taf. XI. Fig. 1). Schon die Stellung ist fast die gleiche: auch wie die linke Hand bei beiden nach unten greift, wie die Haare in Ringellocken flattern, wie der Unterleib dick hervortritt und die Oberschenkel so hart an den Körper ansetzen: das alles weist auf dieselbe Künstlerhand. Die Blätter, vornehmlich das die Ranke umfassende unterste Blatt, haben auch mit dem Blattwerk der Scheide manche Züge gemeinsam, obwohl ihre mattere Bewegung, mehr noch ihre lange, am Ansatz recht breite und nur langsam sich verschmälernde Form, eine etwas frühere Entstehung vermuten lassen.

An die Puttenszenen auf Grafs Scheidengravierungen erinnert eine Lederpressung mit zwei bogenschießen-

den Putten (Taf. XXV. Fig. 5; vorkommend u. a. auf einem Einband zum «Enchiridion Militis Christiani» des Erasmus von Rotterdam, Basel, Joh. Froben, 1518. Univ. Bibl. Basel F. G. VII. 69. — Länge 11,3 cm,[381] Breite 2 cm). Der eine, krauslockig und mit Flügeln auf dem Rücken, der andere mit anliegenden Haaren und am weithin flatternden Gürtelband einen Dolch um die Hüften tragend, so eilen sie, jeder mit einem Bogen bewaffnet, durch die Luft, während allerorts die Sterne flimmern, und machen auf Enten und Eulen Jagd. Unten flattert eben eine Eule unter Geschrei nach rechts davon und eine Ente fliegt geängstigt in die Höhe. Ueber ihr steht, mit dem linken Fuße nach rechts ausschreitend, im Profil der Putto mit dem Dolche. Hoch über den Kopf hält er mit der Linken seinen Bogen; mit der Rechten spannt er die Sehne, auf welcher der Pfeil liegt, den er auf eine über ihm auf einem Aste sitzende Eule, welche, nach vorn blickend, mit den Flügeln schlägt, entsenden will. Zu oberst wendet sich der zweite Putto nach vorn und schießt mit dem Bogen nach rechts herunter. Hinter seinem gebogenen linken Bein steigt eine Ente auf. Auf beiden Seiten wird der Bildstreifen durch eine dünne Perlschnur eingefaßt.

Die Puttenkörper sind sehr gut modelliert und zeigen den Stilcharakter des Jahres 1513, so der obere, der mit seiner Beinhaltung, seiner Kopf- und Muskelbildung in dem Putto auf dem Barettzeichen von 1513 (Taf. XVI. Fig. 5), so der untere, der mit seiner Aufwärtsbewegung in dem zweitobersten Putto auf dem Schwertscheidenentwurf (Taf. XIV. Fig. 1) sein Analogon findet, während er mit dem Putto des Barettzeichens den am fliegenden Gürtelbande befestigten Dolch gemein hat.[382] Hingegen erweist sich die Bewegung unserer zwei Putten als noch lange nicht so ausgelassen, wie bei dem in gleicher Tätigkeit dargestellten Putto auf der mit Kandelaberwerk überzogenen Schwertscheide (Taf. XIV. Fig. 2).

Im Gegensatz zu dieser Arbeit ist ein St. Georg mit dem Drachen (Taf. XXV. Fig. 6) noch ganz im Sinne der Gotik aufgefaßt (vorkommend z. B. auf einem Bande im Staatsarchiv zu Basel, Klosterarchiv: Carthause C. Inhalt: 15./16. Jahrh.; Länge 12,8 cm,[383] Breite 1,7 cm). Eine unten abgeschnittene Laubranke schlängelt sich, links beginnend, in drei

Windungen in die Höhe. An jeder der zwei unteren Windungen entsprießt ihr ein Seitenzweig, der mit einer Frucht an der Spitze sich abwärts neigt. Am mittleren hat sich außerdem ein größeres Blatt gebildet, über welchem die zuletzt sich selbst nach unten ausbiegende Ranke einen Granatapfel erzeugt. Auf der obersten Krümmung der Ranke liegt der erlegte Drache, die Beine leblos von sich gestreckt, auf dem Rücken; sein Kopf ist links emporgerichtet, der Schwanz auf der anderen Seite hinaufgeringelt. St. Georg steht, von vorn gesehen, als Sieger mit beiden Füßen auf dem Bauche des Untiers. Er trägt über dem Wams, dessen Aermel in ihrer ganzen Länge reihenweise «zerschnitten» und mehrfach gepufft sind,[384] einen Stückpanzer und über dem Unterleib geschobene Bauchreifen und Schöße. Auf dem Kopfe ein großes Barett mit langen Federn, umfaßt er mit der Rechten den Griff des am Gürtel herabhängenden Schwertes, welches gebogene Abwehrstangen hat, und umspannt mit der Linken hoch oben den Schaft der Kreuzesfahne, dessen unteres Ende er auf den Drachenleib gestellt hat. An den Knieen sind die Beinlinge mit Bändern umschlungen.

Der Heilige hat die von Graf häufig angewendete, schon öfters berührte Beinstellung mit vorgesetztem Standbein und nach der Seite zurückgestelltem Spielbein. Um nur einige Beispiele anzuführen, wir treffen sie ähnlich, nur von der Gegenseite, an den Pannerträgern von Glarus und Solothurn und an dem von hinten gesehenen Pannerträger von Basel in der Holzschnittfolge von 1521 (His 290, 295, 291).[385] Dem Pannerträger auf der Schwertscheide mit den kämpfenden Schweizern und Landsknechten (Taf. X. Fig. 1) ist St. Georg in der übrigen Körperstellung verwandt. Am nächsten jedoch steht er dem Eidgenossen der Handzeichnung von 1513 (Kstslg. Bas. U. 10. 43), dessen Beine ähnlich gestellt sind, der ebenso sich mit der Linken auf eine Stange stützt[386] und die Rechte am Schwertgriff hält, und dessen Barett lange Federn zieren. Auch die Stilisierung der hübsch, noch etwas symmetrisch angelegten Ranke weist in die Zeit um 1513.

Schnellere Windung der Ranke und wildere Bewegung der Blätter, wie sie das Jahr 1514 mit sich bringt, herrscht in einer Lederpressung mit Frau Venus (Taf. XXV. Fig. 7; vor-

kommend z. B. auf einem Bande im Staatsarchiv zu Basel, St. Theodor A. — a° 1531; Länge 11,8 cm,[387] Breite 1,5 cm). Rechts unten hebt eine abgeschnittene gotische Laubranke an, steigt auf und wendet sich, nach Abgabe eines Nebenzweiges mit Granatapfel, erst nach links, dann nach rechts, jede Biegung mit einem seitlichen Zweige, an dem eine Frucht hängt, begleitend, und geht zuletzt in eine Kurve mit einem Granatapfel als Endfrucht über. Auf dieser Kurve sitzt, nach rechts gedreht, eine Taube und auf dem ihr geheiligten Vogel steht die Göttin, nackt, in Vorderansicht, hält den rechten Arm auf den Leib und läßt den linken mit ausgestrecktem Zeigefinger nach unten herabhängen. Ein Geschmeide mit einem Kreuzlein unten umzieht ihren Hals. In Locken löst sich das Haar nach beiden Seiten und auf dem Scheitel prangt die goldene Zackenkrone. — Es ist nicht das erste Mal, daß uns dieses volle, üppige Weib mit dem angenehmen, rundlichen Gesichte begegnet. Wir sahen es auf mancher Goldschmiedearbeit, auf mancher Zeichnung; es ist nochmals Sibylla von Brunn, die Gattin des Künstlers. So wie hier, steht sie, den linken Arm nebst Zeigefinger gesenkt, das Körpergewicht auf das feststehende rechte Bein legend und das linke vom Knie ab seitwärts stellend, auf der Handzeichnung von 1514, wo sie eine Schnur in Händen hält (Taf. VII. Fig. 2; Kstslg. Bas. U. 10. 60), so als Göttin Ceres mit einer Zackenkrone auf dem Kopfe und Aepfeln im aufgeschürzten Rocke auf einer Zeichnung desselben Jahres (Taf. VII. Fig. 1; ibidem U. 10. 56). Die plastische Weichheit, in der sich der wohlproportionierte Körper unseren Blicken darbietet, ist staunenswert, die Behandlung des Pflanzlichen sehr gelungen, so daß der einstige Stempel sicher einer der besten war, welche aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen sind.

Die eigenartige Haltung der Arme, welche öfters bei Graf wiederkehrt und von der wir schon früher Gelegenheit hatten zu reden,[388] tritt außer bei dieser Venus noch bei einer zweiten Lederpressung auf (Taf. XXV. Fig. 8), welche nichts anderes ist als eine gegenseitige Replik der Holzschnittleiste mit der die Schlange haltenden Eva (1515).[389] Sie mißt 10,8 cm in der Länge[390] und 1,4 cm in der Breite. Aus vegetabilischem Ornament wächst ein nach Kandelaberart mehrmals

gebauchter Säulenschaft, an dem sich die Buchstaben V und weiter oben M, V finden. Von den Voluten des korinthisierenden Kapitells hängt beiderseits eine lange, schon oben bequastete und unten gleichfalls in eine Troddel auslaufende Schnur mit einigen daran angereihten Perlen herunter. Das Kapitell hat eine über Eck gestellte, viereckige, nach innen ausgeschweifte Platte, auf der die nackte weibliche Figur steht. Ihre an den Leib gelegte Rechte hält eine erwürgte Schlange, die Linke ist in der oben angegebenen Art zu Boden gerichtet.

Die Arbeit erweckt Interesse, weniger wegen ihres künstlerischen Wertes, denn der ist nur gering, da die Replik den Holzschnitt lange nicht erreicht, als wegen der technischen Ausführung. Der ornamentierte Streifen ist nämlich nicht erhaben, sondern schwach vertieft gepreßt, Konturen und Schraffen aber treten erhöht als Rippen aus dem Leder, dazu ist das Ganze vergoldet (vorkommend auf einer Einbanddecke des «Enchiridion militis Christiani» von Erasmus von Rotterdam, Basel, Joh. Froben, 1518. Univ. Bibl. Basel F. G. VII. 69). Die «Rolle», die nur um der längeren Erhaltung des Goldes willen für Tiefpressung eingerichtet gewesen zu sein scheint, trug demnach das Bild im Flachrelief auf ihrem Mantel, und in dieses Relief waren die Konturen und Schraffen eingraviert.

15

SCHLUSS.

16

In Urs Graf sind die guten und bösen Eigenschaften des Schweizers damaliger Zeit vereinigt, und, was bedeutungsvoll wird, in ungewöhnlichem Maße. Liebe zur heimatlichen Erde, urchige, bodenständige Art und daneben der durch überschäumende Kraft erzeugte Hang zur Ungebundenheit, zu Fehde und Kampf, und sei's um fremden Sold. Aus beiden Quellen strömt dem Meister seine Kraft. — Ein auch vor dem Derbsten nicht zurückschreckender Realismus zieht sich durch die lange Reihe seiner Bilder, die er mit kühnen, kräftigen Strichen auf das Papier wirft. Es sind meist nur wenige Striche, aber jeder ist überlegt und am Platze, und doch lassen alle Zeichnungen die Schnelligkeit der Ausführung erkennen. Ein ungewöhnliches Bewegungsmotiv, ein rascher Schritt, eine hastige Drehung, ein auffallendes Profil, das sind Gegenstände, die den Meister interessieren. Viel weniger kommt es ihm auf tieferen, seelischen Ausdruck seiner Figuren an und, wenn er einmal versucht solchen hervorzubringen, so versagt er nur zu häufig. Er ist eben eine durch und durch sinnliche Natur, und diese Sinnlichkeit spiegelt sich in seinen Figuren wider. Seinen üppigen Frauengestalten sieht man es an, daß sie nur zum Genuß geschaffen sind, daß sie weiter nichts kennen, als des Le-

bens Freuden auskosten. Das Weib hat in seinem Leben eine große Rolle gespielt, und das Sprüchlein, welches er einmal einer seiner Männerfiguren in den Mund legt «Iubiter ich opfer dir, das du das wibli losest mir» [391] mag nur zu oft so oder ähnlich aus seinem eigenen Munde erklungen sein. Wir besitzen noch ein gedrucktes Liebeslied von ihm,[392] welches seine leidenschaftliche Natur gut charakterisiert. Es lautet:

«Din wer ich gern . zů aller stund.
Min Frintlichs V wie lieb bist du /
dem hertzen min /
mőcht es gesyn /
das ich by dir /
myn hőste zier /
solt syn bis an den Jungsten tag /
dar vmb geb ich / waz ich vermag
Min gwaltigx fuserlin /
laß mich alzit din büelyn syn.

Allein min gertz[393] / das lydt groß schmer[394] /
daß ich din nit vergessen kan /
des wird ich dick /
mit venus strick /
gebunden hart /
zů aller ffart /
so ich gedenck / hertz lieb an dich /
ich wird gantz trieb / wen ich dich sych /
min gwaltigx fuserlyn
Laß mich altzit dyn büelyn syn.

Mit gantzem gwalt / hat mich din gstalt /
vmb geben gar / gloub mir für war /
frintliches wyb /
din edler lyb /
hat mich so gar /
yn lieb für war /
gebracht in dechtnuß also vil
Das ich din nit vergessen wil /
min gwaltigx fuserlyn /
laß mich alzyt din büelyn syn.

Trüwen ich dir / du laßest mir /
myn hertz nyt also sterben /
Du helfst mir Ee /
vß sőlchem wee /
das es nit gat[395] /

on allen spat[896] /
wurd rechen schier / hertz lieb an dier /
er ließ nit nach / daß gloub du mir /
min gwaltigx fuserlyn /
laß mich alzit din büelyn syn.

Ewig zů syn / wer mir kein pin /
by dir hertz lieb / zů bliben /
ach schönste min /
min keiserin
wer dir als mir /
vff diser erd /
so wurd ich bald / von dir gewert /
kein grôser frôid / min hertz begert /
min gwaltigx fuserlyn /
laß mich alzit din büelyn syn.

Vrs Graff»

Fehlt den Figuren Grafs der geistige Gehalt, so frappieren sie hingegen durch ihre Naturwahrheit und ihre momentane Erfassung. Nie ist der Künstler um Typen verlegen; auf der Straße und auf dem Markte, in der Trinkstube und im eigenen Hause, auf dem Felde und im Kriegslager holt er sie sich. So wird der Meister zum Sittenschilderer. Bald läßt er uns ins Bürgerleben blicken und führt uns ein Liebespaar, das Bildnis einer Kurtisane, Männer bei der Beratung oder beim Flötenspiel, einen Gaukler und Zauberer, eine Bader- oder Henkerszene vor, bald schildert er das Bauernleben in einem tanzenden Bauernpaare oder einem Rebmanne. Den Landsknecht stellt er ob seiner Putzsucht an den Pranger und geht mit einem Spottbild sogar dem Kuttenmann zu Leibe. Er hat in seinem Uebermut vor nichts Respekt, und selbst die Kirche ist ihm nicht mehr heilig. Maria sinkt zur Bürgersfrau herab, sein Christus ist nicht imstande uns Ehrfurcht einzuflößen und die Heiligen, die bis dahin als unantastbar gegolten hatten, werden von ihm verhöhnt und als Karikaturen behandelt. Mit Vorliebe aber zieht er das Kriegsleben heran, und hier nun entfaltet sich des Meisters ganzes Können, da, wo es gilt einen Pannerträger, einen ins Feld ziehenden oder aus dem Kampfe kommenden Reisläufer, eine Marketenderin oder gar die blutige Feldschlacht selbst uns vor Augen zu bringen. Da ist er Sachverständiger, da ist er in

seinem Element. Auch Holbein und Manuel haben damals Schlachtenbilder gezeichnet, Holbein mehr von hoher Warte aus das Schlachtgetümmel betrachtend und mit genialem Scharfblick es erfassend, Manuel selbst daran teil nehmend, aber doch, wie auch seine Verwendung als Gesandter erkennen läßt, mehr als Kavalier sich fühlend. Graf aber ist der Rohesten einer, dem ein frischer, fröhlicher Krieg über alles geht, der mit Wonne sich auf die feindliche Rotte stürzt und dessen Schwert im Schlachtenblute schwelgt. Und darum zeichnet er die Schlacht mit allen ihren Schrecken, ohne Beschönigung und mit unerbittlicher, grauenhafter Wahrheit.[397]

Um wie viel anmutiger aber kann er uns fesseln, da, wo er sich als Landschafter kundgibt und uns in Gebirgs- und Seelandschaften mit alten Schlössern, Türmen und Brücken oder gar mit ganzen Stadtansichten die Schönheit seiner Heimat zeigt. Häufig ist die Landschaft nur Staffage, häufig aber auch um ihrer selbst willen da und dann stets reizend ausgeführt; bemerkenswert ist auch, daß er schon 1512 die Landschaft auf einer Initiale verwendet.[398] Die Landschaftsmalerei, welche von den Schweizer Malern damals überhaupt stark gepflegt wurde, wäre sicher um ein Bedeutendes gefördert worden, wenn Graf nicht eben Goldschmied gewesen wäre, sondern eine malertechnische Ausbildung genossen hätte; daß er dazu befähigt gewesen wäre, beweist ein jüngst aufgefundenes kleines Gemälde seiner Hand.[399]

So aber ist und bleibt Graf in erster Linie Goldschmied und Zeichner. Ein Haupterfordernis für einen Goldschmied jener Tage war die Kenntnis des Ornaments. Es zog sich über Becher und Tafelaufsätze, schmückte Monstranzen und Reliquiare und gab den Dolchscheiden, Gürtelschlössern und Ringen erst ihren wirklichen Kunstwert. Graf beherrscht das Ornament wie selten einer, er weiß die Bandrolle und die Laubranke, jede ihrer Art und ihrem Charakter entsprechend zu behandeln und zu verwerten und auch die übrigen Zierglieder geschmackvoll zu formen. Das Einkomponieren in den Raum, eine der wichtigsten Aufgaben für den ornamentalen Künstler, gelingt ihm mit Leichtigkeit, er weiß auf seinen Initialen immer etwas Hübsches zu bringen und stellt auch in der heraldischen Komposition seinen Mann. Nur in der Kandelaberornamentik, wie auch weiterhin

in der ganzen Renaissancearchitektur befriedigt er uns weniger; es will ihm nicht gelingen das Ganze zu verarbeiten, den Renaissancerahmen zu einem organischen Ganzen, wie Hans Holbein es tut, zu verbinden. Und doch hatte Graf weit mehr Gelegenheit wie Holbein, die Renaissance aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Wie oft ging er nicht über die Alpen ins sonnenfrohe Italien, wie hätte er da an Gebäuden und Bildwerken Studien machen können! Nicht immer gab es ja Märsche und Kämpfe, denn oft genug lagen die Heere untätig in dieser oder jener Stadt. Aber wir merken nichts von einem solchen Studium. Graf war eben im Grunde immer noch Gotiker und wandte die Renaissanceformen nur an, um dem Zeitgeschmack Rechnung zu tragen, um etwas Neues, etwas Fremdes bringen zu können. Es ging ihm darin genau so wie Dürer, der auch nicht zum vollständigen Abstreifen der Gotik kommt und auch nicht kommen will. Sagt dieser doch selbst in seiner «Unterweisung der Messung» (1525): «So ich aber ytzo für nym ein seülen oder zwo leren zů machen / für die jungen gesellen / sich darynn zů vben / so bedenck ich der deůtschen gemůt / dann gewonlich alle die etwas newes bauwen wöllen / wollen auch geren ein newe fatzon dar zů haben / die for nye gesehen wer. Darumb will ich etwas anders machen / darauß nem ein ytlicher was im gefall / vnd mach nach seinem willen.» Es folgt hiernach eine Beschreibung von verschiedenen Säulen, worauf Dürer fortfährt: «Dise ding setz ich nit darumb / daher das man sie also můß machen / sunder daz etwas darauß genumen / vnd ein ytlicher vermant mag werden / was weyters vnd fremdes zů finden / dann in den teylen ist nit ein ding allein gůt / sunder vil ding sind gůt / wer sie weyß zů machen / darumb můß man darnach suchen / wie dann der hoch berumbt Vitruuius vnd ander gesucht haben / vnd gůt ding gefunden / aber darmit ist nit aufgehaben / das nit anders / das auch gůt sey gefunden můg werden / vnd sunderlich in den dingen / die nit bewissen můgen werden / daz sie aufs best gemacht sind.»

Dürer und Urs Graf, beide verwenden, jeder nach seiner Art, die Renaissancearchitektur: in ihren Geist aber einzudringen versucht keiner von ihnen. Aber doch bleibt darum Grafs Verdienst ungeschmälert: Er bringt 1510 die Renaissance in den

Basler Buchdruck, nimmt 1511 das Renaissanceportal auf, um es im Buchdruck und auf dem Scheibenriß einzuführen, und setzt 1513 den Putto auf die Initialen. Diesem räumt er in der Folgezeit eine bevorzugte Stellung unter seinen Gebilden ein. Es geschieht nicht nur, weil der Putto eine in der Renaissance besonders beliebte Figur ist, sondern weil dieses ungezogene, unfügsame Kerlchen so ganz seinem eigenen Naturell entspricht. Er verfehlt darum ja nicht, ihn so ausgelassen, boshaft und widerborstig darzustellen, als er selbst zu allen Zeiten war. —

Wie die meisten Renaissancekünstler, so ist auch Urs Graf vielseitig tätig gewesen. Seinen Einfluß hat darum nicht nur die Basler Goldschmied- und Stempelschneidekunst, sondern auch der Buchdruck, nicht nur die Glasmalerei, Malerei und Zeichenkunst, sondern auch die Kupferstechkunst, die er gehoben hat, und die Radierkunst verspürt, welche er 1513 in Basel und damit überhaupt in der Schweiz einführte.

So steht er da als ein Uebergangsmeister, auf der Grenzscheide zwischen Gotik und Renaissance, und vermittelt in glücklicher Weise zwischen der schongauerisch-dürerischen Schule und dem Größeren, welchem er in Basel den Weg ebnet, Hans Holbein.

ANMERKUNGEN.

[1] Publiziert im V. Bande des «Concilium Basilieuse», Basel, 1904.

[2] So befand sich z. B. neben anderen Baslern auch der Goldschmied Kaspar Angelrot am Sonntag vor Kaiser-Heinrichstag 1515 auf der Straßburger Messe (St. Arch. Bas. Gerichtsarch. D. 22. Kundschaften).

[3] Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1893, pag. 291. — Diese Monstranz existiert nicht mehr.

[4] St. Arch. Bas. Gerichtsarch, A. 50. Urteilsbuch. — Turniduneisch ist jedenfalls identisch mit dem heutigen Courtemaiche (Kt. Bern, Amtsbezirk Pruntrut). Indessen besitzt die dortige Kirche, wie mir mitgeteilt wurde, überhaupt keine alten Kirchengeräte mehr.

[5] Diese befindet sich noch heute im Kirchenschatz zu Sachseln (vgl. Arnold Nüscheler, «Die Gotteshäuser der Schweiz», Bistum Konstanz, Archidiakonat Aargau: V. Abteilung, pag. 18).

[6] St. Arch. Bas. Missiven 26, pag. 32. — Die angestellten Nachforschungen über das Schicksal des Kreuzes verliefen leider resultatlos.

[7] Vgl. über diese den Aufsatz Jakob Burckhardts im «Basler Taschenbuch» von 1864.

[8] Zürich: St. Arch. Bas. Ratsbücher N. 2. Todbuch, pag. 32. — Glarus: ibid. Gerichtsarch. D. 20. Kundschaften, pag. 175. — Wallis: ibid. Gerichtsarch. A. 50. Urteilsbuch. 1509 Donn. nach Martini. — Lindau: ibid. Urfehdenbuch II, pag. 295. — Kirchheim: ibid. Beschreibbüchl. K. 7, pag. 301. — Sachsen: ibid. Gerichtsarch. D. 22. Kundschaften. 1517 Dienst. nach Oculi. — Schlesien: ibid. Gerichtsarch. O. 9. Fried und Frevel, pag. 110. — Ungarn: ibid. Gerichtsarch. D. 24. Kundschaften. 1525 Antoniustag, Donn. nach Valentin. — Venedig: ibid. Ratsbücher O. 3. Urfehdenbuch, pag. 144.

[9] = Ursus Graf, das geduldige Schaf. — Die Worte stehen unter einer Handzeichnung (Kstslg. Bas. U. 10. 35); Taf. XVIII, vgl. pag. 102.

[218] Gustav Schneeli, «Niellen von Urs Graf» im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1896. Nr. I.

[219] Vgl. hierzu Anm. 38. — Es dürfte hier der Platz sein, die Verwendung der Boraxbüchse, die schon öfters fälschlicherweise als Lötrohr bezeichnet wurde, einmal genau festzustellen. Die aus Metall bestehende Boraxbüchse ist ähnlich wie eine Tabakpfeife gebaut. Sie setzt sich zusammen aus der eigentlichen runden, mit einem abnehmbaren Deckel versehenen Büchse und einer in ihren unteren Teil mündenden Röhre, welche auf ihrem Rücken nach Art mancher Geldstücke gerippt ist und in eine Spitze mit ganz dünner Oeffnung ausläuft. In die Büchse wird das zum Hartlöten bestimmte Boraxpulver gebracht. Will nun der Goldschmied dieses benutzen, so nimmt er die Büchse in die Hand, hält das Ganze schief, so daß die Ausgußöffnung der Röhre nach unten schaut, fährt mit dem Nagel des Daumens über die gerippte Stelle der Röhre und bewirkt durch diese Erschütterung, daß der Borax aus der Büchse in die Röhre und aus dieser herausgestreut wird. Sollen nun zwei Teile z. B. eines Gefäßes zusammengelötet werden, so müssen sie zunächst gut aneinander passen; sie werden sodann mit Draht zusammengebunden, der Borax wird auf die mit Wasser genetzte Lötstelle geschüttet und das Silberlot an einigen Stellen aufgetragen, hierauf das Ganze einem Holzkohlenfeuer

ausgesetzt. Das Wasser verdunstet und der Borax bewirkt, daß das Silber leicht ineinander fließt (statt daß es sonst an einer Stelle bliebe, und verhindert zugleich die Oxydierung. — Heutzutage wird der Borax meist nicht mehr als Pulver, sondern in aufgelöstem Zustande beim Hartlöten verwendet.

220 Das Glühwachs wird vom Goldschmied benutzt, um dem Golde oder der Vergoldung einen rötlichen Ton zu geben. Das Wachs wird zum Schmelzen gebracht und vermittels eines Pinsels auf den betreffenden Gegenstand aufgetragen. Dieser wird sodann über Kohlenfeuer gehalten, bis das Glühwachs verdampft ist; hierauf wird er im Wasser gekühlt und mit einer in Essig getauchten Bürste gereinigt.

221 U. 10. 101.

222 Da das Blatt in früherer Zeit auf ein größeres Blatt Papier fest aufgeklebt worden war, so waren die Schriftzüge bis jetzt unbemerkt geblieben und sind erst neulich, bei Loslösung des Blattes, zum Vorschein gekommen.

223 Berggrün, auch Auersberger Grün, Kupfergrün, Glanzgrün, Oelgrün genannt, eine früher gebräuchliche Farbe, wurde aus Kupfervitriol gewonnen.

224 = Rötel.

225 = Grünspan.

226 = Hämatit, Lapis Haematitis, zu Deutsch Blutstein genannt; er hatte, wie in den anderen Rezepten der Rötel, den Zweck, einen roten Ton in die Mischung zu bringen.

227 Wohl soviel als Kupferhammerschlag.

228 Unter Mundbeschlag versteht man die Fassung des Mundstücks (an der Oeffnung) einer Scheide.

229 Das Ortband ist der am unteren Ende der Scheide befindliche Beschlag.

230 Mittelband ist das die Mitte einer Scheide umziehende Metallband.

231 Im folgenden werde ich einen zeitgenössischen Beleg dafür bringen. Es ist daher die von G. Schneeli in seinem oben genannten Aufsatz «Niellen von Urs Graf» ausgesprochene Vermutung, die langen, streifenförmigen Niellen Grafs stammten nicht von Schwertscheidengravierungen, sondern von Gravierungen auf Schwertklingen, nicht haltbar.

232 So genannt, weil es meist zwei Messer enthielt.

233 Ich entnehme sie Basler Hinterlassenschaftsinventaren jener Zeit (St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein.)

234 rytschwert = Reiterschwert.

235 Da es sich um Hinterlassenschaften handelt, so ist selbstredend der Zeitpunkt der Entstehung solcher Stücke stets früher anzusetzen.

236 = Schweizerdolch mit silberbeschlagener Sammetscheide.

237 pfrümpd = Pfriem. Vgl. Anm. 110.

238 Die späten Holbeinschen Dolchscheiden ohne Mittelband sind natürlich solche zu englischen Dolchen.

239 Vgl. pag. 11.

240 Daß dabei auch die Schnelligkeit, mit welcher manche der gezeichneten Scheiden skizziert sind, eine Rolle spielt, liegt auf der Hand. Jedermann wird, wenn er eine Laubranke rasch zu zeichnen hat, unwillkürlich zu der viel geschwinder zu handhabenden Querschraffierung greifen.

241 Die schräge Lage des Mittelstrichs rührt von der schiefen Stellung des Schildes her. Der ungewöhnliche Doppelstrich als Trennung der beiden Farben erscheint schon beim Solothurner Wappen auf dem Etterlintitel (1507; Taf. II).

242 Vgl. die Initiale Q^3 in Joh. Frobens Typus 1517 (Anhang und Anm. 405).

243 Sämtliche in dieser Arbeit verwendete Niellen (Abdrücke von

Gravierungen) sind im Spiegelbild wiedergegeben, zeigen also das Bild der einstigen Gravierung.

[244] Vgl. pag. 73.

[245] Siehe z. B. die Handzeichnungen Kstslg. Bas. U. 10. 37. und U. 10. 41.

[246] In ganz derselben Stellung hat Graf auf dem Schlachtenbild von 1521 (Kstslg. Bas. U. 10. 91; abgebildet auf Taf. 19 im I. Teil der «Handzeichnungen Schweizerischer Meister des 15.—18. Jahrhunderts», herausgeg. von P. Ganz, Basel) einen Reisläufer links im Vordergrund gezeichnet, welcher in den hocherhobenen Händen eine Feldflasche hält, aus der er sich das erfrischende Naß in dünnem Strahle in den Mund laufen läßt.

[247] Es setzt sich zusammen aus den nur die Vorderarme bedeckenden Oberarmschienen, den Ellbogenkacheln, den Unterarmröhren und den geschienten Fausthandschuhen.

[248] Auch für die Figur des Pannerträgers fehlen analoge Beispiele nicht. Besitzt er schon Aehnlichkeit mit der Silberstiftzeichnung eines Pannerträgers (Kstslg. Bas. U. 9. 18; abgebildet bei B. Haendcke, «Die Pannerträger der dreizehn alten Orte nach den Holzschnitten Urs Grafs», Aarau, 1893, pag. 9. Nr. 7), mit welchem er den großen Federkranz des Baretts, den mit der Rechten gefaßten Griff des quer über den Leib bis unter den linken Ellbogen gehenden Schwertes und die mit der Linken gehaltene Fahne gemeinsam hat, so wird die Aehnlichkeit auffallend bei dem Pannerträger von Schaffhausen aus der Holzschnittfolge von 1521 (His 293; abgebildet bei Haendcke, ibidem, zu welchem die Silberstiftzeichnung die gegenseitige Studie bildet. Diese Holzschnittfigur stimmt mit dem gravierten Pannerträger von der Gegenseite, also direkt mit dem Nielloabdruck, in folgendem überein: Er trägt auf dem nach links gerichteten Kopfe das Federbarett, hat Bart und Schnurrbart, überhaupt gleichen Kopftypus, über seine Brust zieht sich von der linken Schulter zur rechten Hüfte die dicke Kette, er greift mit der Linken an den Knauf des Schwertes, dessen Ende unter der rechten Hand sich befindet, während die Rechte die Fahne hält, zwischen Hüfte und linkem Arm schaut der Dolchgriff hervor. Die ursprüngliche Gravierung wiederum ist mit dem Pannerträger von Glarus aus derselben Holzschnittfolge von 1521 (His 290; abgebildet bei Haendcke, ibidem) eng verwandt: Beide haben den großen Halsausschnitt am Wams, fassen mit der Rechten den Griff des mit zwei Abwehren und einer gebogenen Hinterabwehrstange versehenen Schwertes, welches unter dem linken Ellbogen durchgeht (beim Holzschnitt ist das Schwert h i n t e r dem Körper), und halten in der linken Faust das Panner; bei beiden tritt das linke Becken heraus, weil das linke Bein Standbein ist und das rechte als Spielbein in ganz derselben Art zur Seite gestellt ist. Nach all diesem glaube ich annehmen zu müssen, da unsere Scheide früher als die zwei Holzschnitte entstanden ist, daß letztere nicht allein auf Grund der Silberstiftzeichnungen, sondern auch auf Grund der heute nicht mehr vorhandenen Entwürfe zu unserem Scheidenbilde geschaffen worden sind.

[249] Vgl. pag. 54.

[250] Die Schraffierungsart des rechten Oberschenkels des untersten Schweizers ist z. B. identisch mit der des Narren auf dem Scheibenriß.

[251] Es sei hier z. B. auf die Radierung mit Aristoteles und Phyllis von 1519 verwiesen (His 7).

[252] Frappant ähnlich kommt es bei der Nemesis des Humanitastitels vor (1513).

[253] Vgl. pag. 57.

[254] Vgl. hierüber das pag. 54 Gesagte.

[255] Die Zeichnung hat keine sie begrenzenden Randlinien, wie die

übrigen Scheiden; aber man erkennt unschwer, daß das ganze Bild sich in ein länglich-viereckiges Feld einfügt, ja, bei genauerem Zusehen nimmt man sogar oben und unten zu beiden Seiten je ein Strichlein wahr, vermittels dessen sich die seitlichen Einfassungslinien, die ursprünglich wohl nur mit Bleistift gezogen waren, rekonstruieren lassen.

256 Vgl. Anm. 51.

257 Die Schraffen laufen bei der Sibylla ebenfalls senkrecht.

258 Nur an der Nemesis (Holzschnitt) fehlen diese.

259 Vgl. Anhang.

260 Vgl. Anm. 52. — Abgebildet unter Nr. 336 in den «Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen», herausgegeben von Jos. Schönbrunner und Jos. Meder, Wien.

261 vgl. Anm. 52.

262 Bei der Handzeichnung ist es der linke Oberarm.

263 Die kleine Differenz von 1 mm rührt von der etwas ungenauen Zeichnung der Ortlinie her.

264 Wir treffen sie, ebenfalls den Hals nach rechts vorn gekehrt, in genau derselben Lage und Verkürzung, auf der schönen Dudelsackleiste des Jahres 1515 wieder (vgl. pag. 44).

265 Siehe pag. 66.

266 Bemerkenswert sind die Schraffen am Unterschenkel, welche jetzt jedesmal aus einer Linie bestehen, die sich am Schienbein aufwärts biegt, während früher, so noch bei der Frau auf Kandelaber (1514; Taf. XI. Fig. 3) sich am Schienbein besonders angesetzte kleine Schraffen fanden.

267 Vorkommend in «Erasmus von Rotterdam, Proverbiorum Chiliades rursus recognitae», Basel, Joh. Froben, 1515. Abgebildet bei Butsch, Taf. 39.

268 Von des Meisters eindringenden diesbezüglichen Studien erzählen mehrere Blätter der Oeffentl. Kunstsammlung zu Basel aus der Zeit von 1513—1514, welche mit reifspringenden und tanzenden Putten angefüllt sind (U. 10. 117—119; vgl Fig. 3).

269 Betreffs dieser Dolchgattung vgl. das pag. 53 Gesagte.

270 Das Format der Scheide deutet auf eine Schwertscheide hin, wenn auch die Länge nicht gar groß bemessen ist; immerhin ist es nicht ausgeschlossen, daß die nachträgliche Arbeit in etwas größerem Maßstabe ausgeführt wurde.

271 Da die Maße mit denen der Schwertscheide mit den kämpfenden Schweizern und Landsknechten (vgl. pag. 58 und Taf. X. Fig. 1—3) annähernd sich decken, so ist es nicht ausgeschlossen, daß wir diese Gravierung mit dem Putto als Rückseite und jene mit den Kriegern als Vorderseite einer Schwertscheide anzusehen haben, obgleich wegen des Fehlens von Mundbeschlag und Ortband sich nichts sicheres behaupten läßt.

272 Ganz ähnlichen Gefäßen und ebensolcher Spiegelung begegnen wir auf dem Scheibenriß Stechelin-Bischoff von 1515 (Taf. VIII) und auf dem Titelblatt mit dem römischen Krieger und nackten Manne von 1516 (His 315; Taf. VI. Fig. 2).

273 St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein.

274 Vgl. hierzu das in Anm. 235 Gesagte.

275 Vgl. pag. 69.

276 = Beschläge.

277 Aus diesem Eintrag, dem ich noch einen anderen aus dem Jahre 1536 beifüge: «i guldin gürttel, mit einer schwartzen portten, mit einem Rincken, mit einem senckel, vnd mit xxiiii spangen, als Sylberin, vnd vergüllt», geht mit voller Deutlichkeit hervor, daß die Spangen lediglich als Schmuckglieder des Gürtelstreifens anzusehen sind. Wir haben darum

wohl zu unterscheiden zwischen Gürtelschloß, den zwei einen Gürtel zusammenhaltenden Metallteilen, zwischen Gürtelspange, dem oft einen ganzen Gürtel überziehenden Metallbeschlag, und zwischen Gürtelschnalle, dem an einem Ende des Gürtels angebrachten «Rinken», durch den das andere Gürtelende läuft.

278 Aus noch vorhandenen, gerade verlaufenden Einfurchungen im Papier erkennt man, daß der Künstler, ehe er an die Zeichnung ging, die drei Linien des Plattenrandes oben und unten mit einem scharfkantigen Instrument auf das Papier eingegraben hat. Diese Art der Vorzeichnung war auch sonst bei Goldschmiedrissen gebräuchlich.

279 Vielleicht soll durch diese Drehung nach außen auf der Zeichnung angedeutet werden, daß die Platten sich an den äußeren Enden leicht biegen und der Körperform anpassen, was allerdings aus der übrigen Zeichnung sich nicht erraten läßt.

280 Man vergleiche nur beispielsweise das dort um die Ranke geschlungene Blatt mit dem unteren auf der linken Platte unseres Gürtelschlosses.

281 Vgl. Anhang.

282 Auf dem Plattenrand, dem Haken, der Kette und dem Stiel des Granatapfels sind weiße Lichter ausgespart.

283 = aus Agat (Achat).

284 Vgl. hierzu das in Anm. 235 Gesagte.

285 = aus Perlmutter.

286 Ich werde in Zukunft nur noch das Kollektivwort «Zeichen», nicht aber «Scheibe» anwenden, da dieses, obschon ganz am Platze, dennoch vielleicht Verwechslungen mit Scheibe = Glasscheibe herbeiführen könnte.

287 Da diese meist den Namensheiligen oder Schutzpatron des Besitzers aufweisenden Medaillons vermittels einer hinten angebrachten Nadel hoch am Barett angesteckt wurden, so empfahl sich eine gut sichtbare, großfigurige Darstellungsweise. Sehr beliebt waren, wie aus zahlreichen Bildern jener Zeit ersichtlich ist, die ovalen Barettzeichen, in welche sich eine stehende Figur am leichtesten einpassen ließ.

288 Diese Darstellung weicht etwas von dem Originaltexte ab. Dort ist es nur ein böser Geist, Asmodi, welcher Sara, der Tochter Raguels und Braut des Tobias, zugesetzt hatte und dann in der Hochzeitsnacht durch den Rauch des verbrannten Herzens und der Leber des Fisches vertrieben wurde.

289 Vgl. hierüber das pag. 54 Gesagte.

290 Auch diese läßt keine spätere Datierung zu; vgl. Anm. 38.

291 Bekanntlich gab es auch zu jener Zeit dem hl. Christophorus geweihte Bruderschaften, welche sich die Sorge um die Führung von Pilgern angelegen sein ließen. Andererseits galt Raphael als Schutzengel der Wanderer und Pilger.

292 Vgl. Anm. 260.

293 St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein.

294 Dieselbe Beobachtung betreffs Lösen der Beine machten wir schon bei dem nackten Weibe mit aufgebundenem Haar auf der Dolchscheide von 1514 (siehe pag. 67).

295 Der Drache ist hier lediglich Attribut. Es ist nicht etwa die Ruhe vor oder nach dem Kampfe dargestellt, denn im ersten Falle würde Georg den Drachen zum mindesten ansehen, im zweiten würde dieser tot daliegen.

296 Wir bemerkten diese Beinhaltung schon bei dem Pannerträger auf der Schwertscheide mit den Schweizern und Landsknechten (siehe Anm. 248; Taf. X. Fig. 1). Sie ist auch den Pannerträgern von Glarus und Basel in der Holzschnittfolge von 1521 eigen (His 290 u. 291; abgebildet in Haendckes Pannerträgern).

297 Es ist der gleiche Gürtel, den auch Maria Magdalena auf dem Barettzeichen Nr. 3 trägt (siehe pag. 88).

298 Siehe pag. 84 ff.

299 St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein.

300 Man erinnert sich dabei, daß im Jahre 1512 der Papst den Baslern den goldenen Baselstab im weißen Felde und den englischen Gruß als Quartier im Panner verlieh (vgl. Peter Ochs, «Geschichte der Stadt und Landschaft Basel», V. Bd. pag. 280).

301 Das Spruchband trägt keine Schrift. Indessen ist es klar, daß bei der ausgeführten Arbeit diese nicht fehlen durfte.

302 St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein.

303 Vgl. auch den etwa gleichzeitigen Vorwurf auf Fig. 3, unten rechts.

304 B. Haendcke, «Die Pannerträger der dreizehn alten Orte nach den Holzschnitten Urs Grafs», Aarau, 1893, pag. 6.

305 d. h. mit dem zu Basel von 1513 (vgl. pag. 96).

306 Auf wie schwachen Füßen Haendckes Konjekturen stehen, erfährt man, wenn man in seinem Werke «Die schweiz. Malerei etc.» auf pag. 29 über dieses Barettzeichen wörtlich folgendes liest: «Wenn jener Abdruck in Hamburg 1513 tatsächlich von einem Siegel oder dergl. genommen ist, so konnte Urs Graf auch in dieser Hinsicht etwas leisten.» Die Verwechslung der Jahre 1513 und 1514 kann man dem Verfasser allenfalls nachsehen, die Erklärung einer fast 6 cm hohen Puttodarstellung als Siegelbild erscheint schon sehr gewagt, aber ewig unverständlich muß bleiben, wie ein Kunsthistoriker bei einem Niello, dem Abdruck einer gewöhnlichen Gravierung, an ein Siegel, das doch eine grundverschiedene Metallarbeit voraussetzt, überhaupt nur denken kann!

307 Abt Georg zu St. Blasien: 1493–1519 (A. Krieger, «Topographisches Wörterbuch des Großherzogtums Baden», Heidelberg, 1905).

308 In St. Paul fehlt jede Tradition über die einstige Bestellung der Platten; vor circa 30 Jahren ist in Wien die Gravierung dem Meister E. S. zugeschrieben worden (Mitteilung von Herrn P. Anselm Achatz in St. Paul).

309 F. X. Kraus, «Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden», III. Bd., Kreis Waldshut, pag. 98–99.

310 Vgl. Anhang.

311 Dieses Motiv kommt auch sonst vor, so z. B. auf dem Blatte «Die Vermählung von Joseph und Maria» (1504) im «Marienleben» von Dürer. Vgl. auch mit Dürers fliegendem Blatt «Die Eule», abgebildet auf Tafel 50 der «Meisterholzschnitte aus vier Jahrhunderten», herausgegeben von G. Hirth und R. Muther, 1893.

312 Der Rest ist durch den Mantel verdeckt. Ergänzt dürfte die Inschrift etwa lauten: MARIA GOTTESMVTTER oder MARIA GOTTESGEBAERERIN.

313 Vgl. Anm. 46.

314 Vgl. Anm. 9.

315 Vgl. auch den schon auf pag. 87 erwähnten Becher von 1513.

316 Betreffs eines weiteren Kelches siehe pag. 115.

317 Die zu beiden Seiten herabhängenden Perlschnüre mit Quasten sind nur als zeichnerische Spielerei zu betrachten.

318 So wird einmal ein Buckelbecher genannt (St. Arch. Bas. Beschreibbüchlein K. 9. — 1545 Juni 8).

319 Betreffs des unregelmäßigen Arbeitens unseres Künstlers verweise ich auf die Zeichnung der Madonnenstatuette (siehe pag. 100).

320 Analogieen zu diesen finden sich auf dem Papsttitel (1511), dem Scheibenriß Oesterreich (1512; Taf. IV), der Frauenmesserscheide mit Sibylla

auf der Laute (1514; Taf. XII. Fig. 1) und der Holzschnittleiste mit dem flöteblasenden Satyr (1515; His 325 a; vgl. Anm. 154).

321 Den Charakter dieser Beinhaltung gibt eine männliche Aktfigur von 1514 am treffendsten wieder (Kstslg. Bas. U. 10. 54).

322 Er ist nach B. Haendcke, «Die Pannerträger der 13 alten Orte nach d. Holzschn. Urs Grafs» (abgebildet daselbst auf pag. 8 als Nr. 6) als rechtsseitige Studie zu dem Pannerträger von Solothurn aus der Holzschnittfolge von 1521 (His 295; abgebildet bei Haendcke, ibidem) aufzufassen.

323 Abgebildet in dem in Anm. 322 genannten Werke von Haendcke auf pag. 9 unter Nr. 7 als «Gegenseitige Studie zu Schaffhusen».

324 Auf dem italienischen Vorbilde dieses Titels (vgl. pag. 36) sind ganz andere Ranken.

325 Betreffs eines weiteren Altarleuchters siehe pag. 115.

326 Vgl. hierüber auch Jakob Burckhardt im «Basler Taschenbuch». 1864, «Die Goldschmiedrisse der öffentl. Kunstsammlung in Basel».

327 Das Blattwerk mit den bekannten, tatzenförmigen Enden, das sich an diesem Becher befindet, ist von dem Grafs völlig verschieden.

328 Diese Nelken mit den sie umgebenden Blättern kommen sehr ähnlich z. B. auf den Initialen E und H von Joh. Frobens II. Typus 1513 vor und ganz identisch auf der Initiale I vom Typus 1516 des Ad. Petri (Fig. 9). — Vgl. Anhang.

329 St. Bernhard und seine 30 Genossen wählten das arme Kloster Cisteaux zum Aufenthaltsort; diesem stand, als jene um Aufnahme baten, Abt Stephan Harding vor. 1115 entstand die Abtei Clairvaux als Tochterkloster; Bernhard, erst 3 Jahre Mönch in Cisteaux, aber schon weitberühmt, wurde Abt in Clairvaux. (Wetzer und Welte's Kirchenlexikon, Freiburg i. B. 1883). — † 1153.

330 Letzteres berichtet Th. v. Liebenau in seinem Aufsatz «Ueber eine Arbeit des Goldschmieds Urs Graf» im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1878, pag. 883. — Erhard Kastler wurde 1512 Abt von St. Urban. 1513 verbrannte ein großer Teil des Klosters. (Leu, Schweizerisches Lexikon.)

331 So teilte mir Herr Staatsarchivar Dr. Th. v. Liebenau in Luzern in einem Schreiben vom 22. Dez. 1904 mit. — In dem Aufsatz «Eine schweizerische Monstranz im Auslande» von H. Angst im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1904/05, IV. pag. 252, Anm., wird, laut einer Mitteilung von Th. v. Liebenau, der 31. Oktober 1850 als Datum angegeben.

332 Es waren nach H. Angst im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1904/05, IV, pag. 252, Anm., im Ganzen 118 verschiedene Gegenstände aus den Kirchenschätzen von St. Urban und Rathausen, welche um 21,000 Franken verkauft wurden.

333 v. Liebenau im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1878, pag. 883.

334 Die beiden Antiquitätenfirmen haben schon vor einer Reihe von Jahren Frankfurt verlassen, die Angehörigen derselben wohnen auswärts. Erkundigungen, welche von Herrn Direktor O. Cornill bei mehreren Frankfurter Antiquitätenhändlern über den Verbleib des Reliquiars angestellt wurden, hatten leider nur negativen Erfolg.

335 v. Liebenau im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1878, pag. 883. — Dabei will ich nicht unterlassen, die gelegentliche Lektüre der köstlichen Schlußworte zu empfehlen, mit denen v. Liebenau auf die damalige Luzerner Regierung eine volle Schale wohlverdienten Spottes gießt.

336 His spricht auf pag. 148 in seinem Verzeichnisse von 9 Platten, deren eine verloren gegangen sei, und stützt sich hierbei auf eine Mitteilung von Th. v. Liebenau. Dieser erwähnt im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1878, pag. 883, nochmals 9 Platten. Haendcke folgt in seinen Werken «Die

schweizer. Malerei im 16. Jahrh.» (pag. 29) und «Die Pannerträger der 13 alten Orte etc.» (pag. 6) den genannten Autoren und nennt ebenfalls 9 Platten. Nun existiert aber noch, aus dem ehemaligen Klosterarchiv zu St. Urban stammend, ein Notizbuch aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, in welchem sich eine ausführliche Beschreibung des Brustbildes und der Platten findet (Staatsarchiv Luzern: Codex Nr. 724. Archiv St. Urban). Hier ist nur von acht Platten die Rede, wie ich später, bei näherem Eingehen auf diese Beschreibung, darlegen werde. Es liegt somit für mich kein Grund vor, von dieser Achtzahl abzugehen, selbst dann nicht, wenn in den von der Regierung zu Luzern aufgenommenen Inventaren über die Wertsachen von St. Urban wirklich 9 Platten genannt sein sollten, denn die neunte Platte konnte ganz gut irgend eine andere «versilberte Blatte von Messing» sein, die mit den übrigen acht nicht das Geringste zu tun hatte.

[337] C. Ruland im «Archiv für die zeichnenden Künste», 1868, Bd. XIV, pag. 260 ff. — His im Verzeichnis der Werke Grafs, pag. 148. — H. Angst im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1904/05, IV, pag. 252, Anm.

[338] Bei Aufzählung der Platten ist die im genannten Notizbuch von St. Urban beobachtete Folge und Numerierung beibehalten.

[339] Die Basis wiederholt, nur umgekehrt, die Form des Kelchkapitells.

[340] Die Bilder selbst zeichnen sich keineswegs durch Formenschönheit aus. Es sind vielmehr zum größten Teile recht mittelmäßige Leistungen mit vielen Härten und Fehlern; auch spielt der Manierismus in ihnen schon seine Rolle. Sie scheinen sehr schnell graviert worden zu sein, da das Interesse des Meisters für sie jedenfalls nicht sehr groß war. Sie aber einfach, wie Haendcke meint, als Arbeiten seiner Gesellen aufzufassen, denen der Meister nur sein Monogramm zugefügt hätte («Die schweiz. Malerei etc.», pag. 29 und «Die Pannerträger etc.», pag. 6), halte ich für ganz unangebracht. Die unregelmäßige Arbeitsweise Grafs ist ja bekannt genug, und schließlich treten in diesen Bildern eben doch eine ganze Reihe echt Grafscher Figuren, wenn auch z. T. in salopper Ausführung, auf.

[341] Die nachfolgende Beschreibung der Platten geschieht auf Grund der vier im Landesmuseum zu Zürich befindlichen Originale und nach Nielloabdrücken der übrigen vier.

[342] Noch ganz ähnlich denen im «Jetzerbüchlein» (1509; His 189 ff.) und in den «Statuten des Karthäuserordens» (1510; His 203 ff.).

[343] «Cum igitur tertium filium, scilicet Bernardum, adhuc gestaret in utero, vidit somnium praesagium futurorum, catellum scilicet totum candidum, totum in dorso subrufum et latrantem in utero se habere.» (Jacobi a Voragine Legenda Aurea, Vulgo Historia Lombardica dicta, recensuit Th. Graesse, Dresdae et Lipsiae 1846.)

[344] «In sacratissima dominicae nativitatis nocte cum puer Bernardus matutinale officium in ecclesia exspectaret, et qua hora noctis Christus natus fuisset, scire cuperet, apparuit ei puerulus Jesus, quasi iterum ante oculos suos nascens ex utero matris.» (Legenda Aurea, recens. Th. Graesse.)

[345] C. Ruland im «Archiv für die zeichnenden Künste», 1868, Bd. XIV, pag. 260 ff. — «Cum in eadem provincia vir sanctus legatione fungeretur, ut ducem Aquitaniae ecclesiae reconciliaret et ille modis omnibus reconciliari renueret, vir Dei ad altare celebraturus accessit, ipso duce tamquam excommunicato praeforibus exspectante. Cum autem pax domini dixit, corpus dominicum super patenam ponit et secum tollit atque ignea facie et flammeis oculis foras egreditur et verbis terribilibus comitem aggreditur. . . . Statimque dux totus irriguit et membris omnibus dissolutis ad pedes eius protinus prosiluit.» (Legenda Aurea, recens. Th. Graesse.)

346 «Cum a summo pontifice Mediolanum missus fuisset, ut ipsos cum ecclesia reconciliaret et iam Papiam rediisset, quidam uxorem suam daemoniacam ad eum adduxit. . . . Tunc orante viro Dei daemon de muliere exiit.» (Legenda Aurea, recens. Th. Graesse.)

347 Vgl. hierzu Anm. 342.

348 Es ist wieder der bekannte Madonnentypus aus Grafs Spätzeit.

349 Leben der Heiligen, Augsburg, 1513. Nach C. Ruland im Archiv f. d. zeichn. Kste. 1868. Bd. XIV. — «Sic gulae illecebras edomuerat, ut ipsam quoque saporum discretionem ex magna parte perdiderit. Nam et oleum sibi per errorem aliquando propositum bibit et penitus ignoravit nec prius id est cognitum, donec quidam eius labia miraretur inuncta.» (Legenda Aurea. recens. Th. Graesse.)

350 Steht auf dem Rundbogen links.

351 Dahinter, um den Raum zu füllen, ein Schweizerdolch und die Jahrzahl 1519. — Steht auf dem Rundbogen rechts.

352 Auf der Platte ist das «virgo» dem Hexameter zuliebe, der aber auch so noch herzlich schlecht klingt, ausgelassen.

353 Es ist das jetzt verschollene Brustbild, an dem die acht Platten angebracht waren.

354 Laut Mitteilung vom Staatsarchiv zu Luzern.

355 Vgl. Anm. 336.

356 «fieri fecit» steht über dem durchgestrichenen «reliquit facere» = er ließ machen, einer brillanten Probe des damaligen Mönchslateins!

357 An diesen zwei Stellen ist ein leerer Raum, es fehlen daher einige Worte. Da der dritte und vierte Vers zusammen ein Distichon bilden, so ist dies auch beim ersten und zweiten sicher der Fall gewesen. Ich möchte darum so lesen:

«Ductile metallo hoc munus Pater Abbas Erhardus
Promptulus ecce tibi, Sancte Bernarde, donat,
Papa Leo Decimus» etc. —

Daß einige Worte vom Schreiber ausgelassen sind, erklärt sich daraus, daß er sie entweder am Reliquiar nicht hat entziffern können oder daß sie schon verwischt waren. Auch aus einigen von «Ductile» ab bis «ab alvo» (inkl.) am Ende von Nr. 2 nachweisbaren Bleistiftspuren, welche nachträglich mit Tinte überfahren worden sind, ergibt sich, daß der Schreiber, ein Mönch von St. Urban, vom Original selbst die Verse kopiert und die Bilder geschildert hat, wobei allerdings einige, jedoch ganz unwesentliche Abweichungen von den Hexametern auf den Originalplatten vorkommen.

358 Wortspiel mit Clairvaux = Clarae valles.

359 Offenbar verschrieben. Es sollte heißen: MDXVIIII.

360 1 Mark = 8 Unzen = ca. 233 Gramm.

361 Prof. P. Ganz, dem ich Mitteilung von den Ergebnissen meiner Forschungen machte, nahm als erster von dem achteckigen Sockel Notiz in seinem Artikel über Urs Graf im «Schweizerischen Künstlerlexikon».

362 Die höchsten Platten (Nr. 3 und Nr. 10) sind 8,2 cm hoch.

363 Die größte der breiteren Platten (Nr. 13—14) mißt 17,8 cm, die größte der schmaleren (Nr. 10) mißt 10,8 cm in der Breite.

364 Vgl. Anm. 360.

365 Vgl. Anm. 360. — Laut dem im Jahre 1848 von der Regierung zu Luzern aufgenommenen Inventar über die Wertsachen des Klosters St. Urban hatte das Brustbild (ohne die Platten) ein Gewicht von 10 Pfd. (v. Liebenau im Anz. f. schwz. Alt. Kde. 1878, pag. 883).

366 Siehe pag. 22, 23, 27.

367 Durchmesser des äußeren Perlenkreises: 2,8 cm.

368 Abgebildet bei Alfr. Geigy, «Katalog der Basler Münzen und Medaillen», Basel, 1899. Taf. VI, Nr. 51.

369 Abgebildet bei Geigy, Taf. VI, Nr. 51 und Taf. XXI, Nr. 114.

370 Durchmesser des äußeren Perlenkreises: 2,8 cm.

371 Durchmesser des äußeren Perlenkreises: 2,8 cm. — Revers von 1520 abgebildet bei Geigy (vgl. Anm. 368), Taf. VI, Nr. 54 und Taf. XXII, Nr. 121.

372 Vgl. Anm. 369.

373 Vgl. pag. 22.

374 Vgl. pag. 47—48.

375 Vgl. pag. 32.

376 Vgl. das auf pag. 48 hierüber Gesagte.

377 Der Rollenstempel, kurzweg auch «die Rolle» genannt, besteht aus einer metallenen Walze, die sich um eine in eine Gabel gefaßte Achse dreht. In den Mantel der Walze, ist das zum Einpressen bestimmte Muster geschnitten. Soll nun eine Lederdecke die sogenannte Blindpressung erhalten, so drückt der Buchbinder die Rolle, nachdem er sie erhitzt hat, so kräftig als möglich über das zuvor angefeuchtete Leder, auf welchem sich nun das Muster abzeichnet.

378 Von vornherein sei bemerkt, daß das Druckjahr eines Buches für die Datierung des Stempels, mit dem eine auf seiner Decke befindliche Lederpressung ausgeführt wurde, ohne Belang ist. Ein Buch kann unter Umständen erst Jahre nach seinem Erscheinen einen gepreßten Ledereinband erhalten haben, und, was noch wichtiger, die Pressungen sind häufig mit Stempeln hergestellt worden, welche z. T. viele Jahrzehnte vor dem Druck des Buches geschnitten worden sind, denn solche Stempel wurden in der Regel so lange in der Buchbinderwerkstatt benutzt und vererbten sich etwa auch von Meister zu Meister, bis sie unbrauchbar geworden waren. So ist mir eine Lederpressung auf einem Exemplar des von Oecolampad edierten «Hieronymus: Index». Basel, J. Froben, 1520, bekannt (Univ. Bibl. Basel), welche auf dem Einband eines Verzeichnisses der «Spital-Einnahmen» von 1570—1571 zu Basel wiederkehrt (St. Arch. Bas.). Und es ist sicher nicht das merkwürdigste Beispiel.

379 Unter der Länge ist die Entfernung von einem Hauptpunkte des Streifens bis zu dessen Wiederholung verstanden. Diese Länge entspricht dem Mantelumfang der Rolle.

380 Vgl. Anm. 26 u. 27.

381 Vgl. hierzu das in Anm. 379 Gesagte.

382 Vgl. auch den flötespielenden Putto auf dem Puttentanztitel (siehe die Titelumrahmung vorn).

383 Vgl. hierzu das in Anm. 379 Gesagte.

384 Dieselben Aermel haben die zwei untersten Figuren auf der Schwertscheide mit den kämpfenden Schweizern und Landsknechten (Taf. X. Fig. 2).

385 Abgebildet bei B. Haendcke, «Die Panneträger der 13 alten Orte».

386 Hier ist es die Speerstange.

387 Vgl. hierzu das in Anm. 379 Gesagte.

388 Vgl. pag. 72.

389 Vgl. Anm. 267.

390 Vgl. hierzu das in Anm. 379 Gesagte.

391 Kstslg. Bas. U. 10. 42. Handzeichnung von 1513.

392 Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg: Pal. Germ. 793. pag. 45. Fliegendes Blatt, einseitig bedruckt; um den Text ziehen sich Leisten mit vegetabilischem Ornament, die aber nicht von Urs Graf herrühren.

393 = hertz.
394 = schmertz.
395 = got.
396 = spot.
397 Es wäre sehr zu begrüßen, wenn einmal Urs Graf wie auch die übrigen Schweizer Künstler seiner Zeit und Richtung bei den Kulturhistorikern die ihnen gebührende Beachtung finden würden.
398 Vgl. Anhang: Initiale D im I. Typus 1512 des Ad. Petri.
399 Ich behalte mir vor, über dasselbe anderwärts an geeigneter Stelle zu referieren.

ABKÜRZUNGEN.

His = Ed. His, «Beschreibendes Verzeichniß des Werks von Urs Graf» im VI. Bd. der Jahrbücher für Kunstwissenschaft, von Zahn, 1873, pag. 145 ff.

Butsch = A. F. Butsch, «Die Bücherornamentik der Renaissance», Leipzig, 1878.

Muther = Rich. Muther, «Die deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance», bei Hirth, 1884.

Anz. f. schwz. Alt. Kde. = «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», Zürich.

Kstslg. Bas. = Oeffentliche Kunstsammlung zu Basel.

St. Arch. Bas. = Staatsarchiv zu Basel.

ABGEKÜRZTE BENENNUNGEN DER TITELHOLZSCHNITTE VON URS GRAF.

Etterlintitel = Titelholzschnitt zu Petermann Etterlins Eidgenössischer Chronik (fehlt bei His). — 1507. — (Taf. II.)

Papsttitel = His 281: Der Papst auf seinem Thron sitzend, empfängt eine Deputation von Rechtsgelehrten und Mönchen. — 1511. — Abgebildet bei Muther, pag. 220.

Gratianustitel = His 282: Gratianus sammelt die Dekretalen. — 1512.

Maximiliantitel = His 313: Grosse Titelbordüre mit dem Kaiser Maximilian. — 1512.

Imperatortitel = His 324: Titelbordüren mit den Medaillons von König und Königin. — 1512.

Humanitastitel = His 314: Titelbordüre mit dem Triumph der Humanitas. — 1513. — Abgebildet bei G. Schneeli, «Renaissance in der Schweiz», München, 1896, Taf. VII.

Delphintitel = His 323: Titelbordüre mit dem Namen Maria. — 1513.

«Mazochiustitel» = His 326: Architektonische Titeleinfassung in Form eines Epitaphs. — 1513. — Nachahmung eines Mazochiustitels. (Taf. VI. Fig. 1.)

Klassikertitel = His 321: Titelbordüre mit den Dichtern, Philosophen und Geschichtschreibern des Alterthums. — 1515.

Virgiltitel = His 318: Titelbordüre von 1519 mit Pyramus und Thisbe, dem Urtheil des Paris etc. — 1519. — Hauptdarstellung ist der Liebeshandel des Zauberers Virgil. Abgebildet bei Butsch, Taf. 99.

Puttentanztitel = His 319: Titelbordüre mit spielenden nackten Knaben. — 1522. (Siehe die Titelumrahmung vorn.)

CURRICULUM VITAE.

Der Verfasser der vorliegenden Arbeit, Emil Major aus Straßburg i. E., evangelischer Konfession, wurde geboren am 15. April 1879 als Sohn des Theophil Emil Major, Lehrers an der Realschule bei St. Johann daselbst und der Sophie Elisa, geb. Beyer. Nach Beendigung des Elementarunterrichts an der Realschule bei St. Johann kam er Herbst 1888 in das Gymnasium zu Straßburg, woselbst er zu Ostern 1898 das Maturitätszeugnis erwarb. Nach vorübergehendem Studium der Pharmazie trat er am 10. Mai 1898 in die philosophische Fakultät der Universität Straßburg über, um sich der Philologie zuzuwenden. Er beteiligte sich an Vorlesungen über lateinische, griechische, deutsche und französische Philologie und an solchen über Archäologie bei den Proff. Michaelis und Thrämer. Vom Sommer 1899 ab folgte er den kunsthistorischen Kollegien der Proff. Dehio und Leitschuh. Nachdem er im Sommer 1901 an der Universität Erlangen den Vorlesungen und Uebungen von Prof. Wiegand und Dr. Haack über Kunstgeschichte sowie von Prof. Flasch über Archäologie beigewohnt hatte, bezog er im Winter 1901/02 die Universität Basel. Hier hörte er bis Wintersemester 1905/06 Vorlesungen über Kunstgeschichte bei den Proff. H. A. Schmid, Cornelius, Dan. Burckhardt, Ganz, Stückelberg und C. Meyer, über Archäologie bei den Proff. Dragendorff und Münzer, über Geschichte bei den Proff. Baumgartner, Thommen, Luginbühl, und nahm an Uebungen in diesen drei Fächern teil. Im Jahre 1902/03 ordnete und katalogisierte er die Siegelsammlung im Staatsarchiv zu Basel, veröffentlichte in letzter Zeit mehrere

Aufsätze im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde», im «Schweizer. Archiv für Heraldik» und in der «Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde», wurde Mitarbeiter am «Schweizer. Künstlerlexikon» (für die Basler Goldschmiede) und gab 1905 im «Anzeiger für schweizerische Altertumskunde» eine größere Arbeit über «Die Basler Goldschmiedfamilie Fechter» heraus.